



El coleccionismo institucional: formación y análisis de los fondos de la Fundación Cajasol

Tesis Doctoral de Juan María Vélez Alvez

Director: Dr. Fernando Martín Martín

Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Historia del Arte.

Universidad de Sevilla

2015

El coleccionismo institucional: formación y análisis de los fondos de la Fundación Cajasol

1. Introducción	6
2. Una aproximación a la idea de coleccionismo	12
a. Tipologías de coleccionismo	15
b. Breve historia del coleccionismo	17
c. El coleccionismo institucional en Andalucía	26
3. El origen de las cajas de ahorro	31
4. Colección Cajasol: configuración y formación	37
a. De la fundación de las instituciones al nacimiento de las obras sociales	41
b. El Inicio de la labor cultural: la Obra Social y Cultural	45
c. El nacimiento de la colección de arte: el camino hacia una identidad propia y la consolidación en la institución	83
d. El modelo definitivo, una idea plena de colección: El Monte y pervivencias en Cajasol	107
i. El Plan Museológico de la Colección Cajasol.....	113
ii. Líneas de adquisición	125
iii. Inversión en adquisición de nueva obra	136
e. Del ocaso de las cajas de ahorro al momento actual: la disolución del proyecto	141
5. Análisis de los fondos de la Fundación Cajasol	145
a. El Barroco andaluz: siglos XVII y XVIII.....	146
b. Pintura del siglo XIX	
i. Romanticismo	173

ii. Realismo	192
c. Los pioneros de la modernidad en Andalucía	220
d. El realismo poético	235
e. Figuraciones	282
f. Realismo crítico	301
g. Segunda generación del realismo	309
h. La abstracción.....	326
i. Los años ochenta y noventa	350
j. Escala Colección: un espacio para la fotografía y el vídeo	363
 6. Conclusiones.....	 397
7. Bibliografía general	404
8. Anexos	408

1. Introducción

El estudio del coleccionismo privado, tanto institucional como particular en Andalucía, configura un campo de acción para la museología y la historiografía artística aún por explorar. Varias son las circunstancias que hacen de esta materia un espacio poco investigado. En primer lugar, el número de colecciones de arte es limitado, la ausencia en Andalucía de una vocación coleccionista en los estratos sociales con capacidad monetaria es patente, pocos son los particulares o instituciones privadas con afán coleccionista. En este sentido resulta revelador el título de un artículo dedicado al asunto por el profesor Fernando Martín Martín titulado *Crónica de un vacío: el coleccionismo de arte contemporáneo en Sevilla*¹. En el mismo se señalan apenas dos colecciones particulares con cierta relevancia: la colección del Conde de Ybarra y la del Marqués de Aracena.

En el ámbito institucional el panorama, aún sin desarrollar una acción coleccionista de amplio recorrido, ofrece un mayor número de ejemplos. Entidades como la Fundación Focus, Grúas Lozano o la Fundación Valentín de Madariaga, son algunos de los ejemplos del coleccionismo privado en Sevilla. Las dos primeras configuran sus fondos a través de las obras premiadas en sendos certámenes de pintura, mientras la última se liga de manera directa al asesoramiento del galerista Pepe Cobo, concibiendo una colección temática entorno a la naturaleza.

¹ MARTÍN MARTÍN, F. *La Colección de El Monte*. El Monte. Sevilla. 1999. Pág. 39-71.

En este panorama la colección de arte nacida en el seno de las cajas de ahorros que confluyeron en el año 2007 la marca comercial Cajasol y, que en la actualidad, forma parte del patrimonio de la Fundación Cajasol: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, Caja Provincial de Ahorros y Monte de Piedad de Huelva, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Jerez y la Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla, supone un hito no sólo en el coleccionismo sevillano y andaluz, también en el ámbito estatal.

Los orígenes de la Colección Cajasol se remontan a la fundación en 1842 de la primera de las cajas de ahorro que conforman la entidad, el Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla. En estos 173 años nace y se acrecienta un conjunto de obras fruto de diferentes procesos de adquisición y criterios, cuando los hubo. Se trata de un proceso singular en el coleccionismo, ya que se pueden confrontar diversos puntos de vista, transformados en criterios de adquisición, y que tienen como resultado una misma colección.

Más allá del proceso de formación, los fondos en la actualidad superan las cuatro mil obras, piezas que ofrecen una visión amplia del arte andaluz, principalmente, aunque con unos planteamientos geográficos que disemina las fronteras cuando aborda lo contemporáneo. La cronología marca un amplio recorrido, desde el siglo XVII, con maestros del arte Barroco al siglo XXI, donde predominan los nuevos lenguajes plásticos.

La colección nunca se ha investigado en su totalidad. Son varios los catálogos que a lo largo de los últimos veinticinco años se han publicado con motivo de la producción de exposiciones temporales. Éstos ofrecen un recorrido parcial por los fondos ya que se centran de manera exclusiva en las obras expuestas. El contenido de los mismos se ha limitado a visiones puntuales sobre el proyecto expositivo y acercamientos monográficos sobre algún autor en particular, primando las fichas básicas de descripción de las obras. La visión global como colección de arte no se ha abordado, un vacío en el que la visión sobre su historia y el proceso de formación se encuentran por investigar, así como los criterios que han conducido el proyecto de colección hacia el contenido actual.

A las visiones parciales hay que añadir la particularidad de unos fondos que se han ido complementando por las diversas fusiones y los programas anuales de adquisiciones que conforman una colección en crecimiento, sobre todo en la primera década del siglo XXI. Este proceso hace de cualquier investigación un ejercicio obsoleto en poco tiempo, superado por la permanente redimensión de los fondos. En este sentido cabe destacar la oportunidad del momento en el que se realiza el presente trabajo de investigación. Tras la desaparición de Cajasol como caja de ahorros en el año 2011, la colección de arte forma parte del patrimonio la Fundación Cajasol. Desde ese año el proceso de crecimiento de los fondos se ha visto reducido casi a cero, contabilizándose no más de una adquisición al año. La ausencia de inversión cierra un ciclo que permite analizar los fondos sin las exigencias de un crecimiento trepidante, se trata por el momento, de un conjunto cerrado.

La oportunidad del momento también se hace patente en que la labor de investigación se culmina tras la realización, por parte de su autor, del último inventario completo de obras pertenecientes a la Colección Cajasol. Encargado en el año 2012, el inventario concluye en el mes de mayo de 2014, permitiendo un acceso directo y completo a la información que pueden transmitir la totalidad de las obras. La visión global que aporta esta experiencia es novedosa ya que cualquier acercamiento a la colección depende del acceso a los almacenes y zonas de trabajo en los que se ubica ya que carecen de un espacio para su difusión pública. Este factor se ha erigido en un problema tradicional en el momento de abordar una visión de conjunto del tema, superado en esta investigación.

La catalogación finalizada en 2014 culmina una relación profesional por parte del autor de esta Tesis Doctoral que comienza en el año 2001. En febrero de ese año comienza su labor en la Colección El Monte, dedicándose a realizar labores de registro e inventario. Rol al que irá sumando competencias como coordinador de las exposiciones de los fondos primero de El Monte y a partir del año 2007, tras la fusión con Caja San Fernando, de la entidad resultante: Cajasol. Coordinador tanto de la Colección Cajasol como de Espacio Escala, sede administrativa y lugar para la difusión de la misma, su relación con Cajasol finaliza en 2011, pasando a ser empleado de La Caixa. Un amplio recorrido profesional que permite un conocimiento tanto de la obra

como de la historia de la colección que han resultado de gran utilidad al abordar la presente investigación.

La metodología de la presente Tesis Doctoral parte del conocimiento que los años de trabajo para la entidad han sedimentado en su autor. No sólo se trata de un planteamiento empírico, se han consultado los documentos archivados de manera anual que se generaban por el trabajo de colección: facturas de adquisiciones, informes mensuales y anuales, ofertas de compras, hojas de registro, coordinación de exposiciones, diversos inventarios, etc.

Mediante entrevistas se ha acudido al conocimiento de la persona que ha configurado en buena medida la colección actual, Paco Pérez Valencia, primero como asesor y posteriormente como director tanto de la colección El Monte como Cajasol. La información que aporta acerca de su trayectoria, así como la implantación de criterios profesionales, han sido de gran importancia en el desarrollo del presente trabajo.

Las diversas publicaciones, principalmente de catálogos producidos con motivo de exposiciones con fondos de Cajasol, han supuesto, aunque fragmentaria, una fuente de información de gran calado.

El contacto directo con las obras, propiciado por la elaboración del inventario, ha constatado la amplia cantidad de información que aportan las piezas. Las etiquetas al dorso de las mismas en muchos casos identifica su procedencia: cesión, donación, compra, etc., así como su origen, es decir, de que caja de ahorros procede.

El trabajo de investigación se ha desglosado en dos grandes bloques:

El primero comienza contextualizando la idea de coleccionismo, deteniéndose en las diferentes tipologías de coleccionistas, un recorrido por la historia del coleccionismo, para finalizar con una aproximación al coleccionismo institucional en Andalucía.

Tras analizar el origen de las cajas de ahorro en Andalucía, el primer bloque pasa a centrarse en la Colección Cajasol, con el análisis del proceso de configuración y formación de la colección de arte, dividido en fases cronológicas donde se investigan los criterios para formar la colección de arte, las personas que han intervenido con su labor profesional y los procesos de adquisición.

El segundo se centra en analizar los fondos de la colección de manera cronológica. El comienzo lo marca la obra de los grandes maestros barrocos en Andalucía, para pasar a la pintura del siglo XIX con dos epígrafes: Romanticismo y Realismo.

El siglo XX supone un proceso en lo artístico de mayor ramificación en sus manifestaciones, las cuales se suceden a gran velocidad. Por este motivo las corrientes analizadas en cada capítulo son múltiples:

Los pioneros de la modernidad en Andalucía

El realismo poético

Figuraciones

Realismo crítico

Segunda generación del realismo

La abstracción

Los años ochenta y noventa

Escala Colección: un espacio para la fotografía y el vídeo

Arte joven en la linde del siglo XXI

2. Una aproximación a la idea de coleccionismo

“Algunas personas son coleccionistas porque coleccionar puede ser un gran arte si se toma en serio. Ésta es la razón por la que nos gusta ver las grandes colecciones, incluso cuando no somos coleccionistas. El coleccionismo es una manera de ordenar el mundo, que es lo que hacen los museos o las colecciones públicas. Es también una manera de definir la idiosincrasia del coleccionista, igual que el arte hace respecto al artista.”

Michael Kimmelman

El acto de coleccionar se encuentra íntimamente ligado al comportamiento del ser humano, la posesión de objetos que invaden su existencia y los dota de un valor especial ha existido desde épocas remotas.

Múltiples son los motivos que, con asiduidad se esgrimen como argumento para justificar este comportamiento. La mayoría, de índole subjetiva, toman como referencia la vanidad del hombre, la necesidad de destacar mediante la posesión de objetos únicos, preciados o valiosos. El prestigio social o la capacidad de diferenciación que supone para su poseedor frente a los demás, son razones que apuntalan el argumentario tradicional del coleccionismo. La diferenciación de estatus que provoca la posesión de estos bienes no sólo se proyecta en el imaginario social, se refrenda por el conveniente aumento patrimonial que, en el mayor número de las ocasiones, proporciona el coleccionismo de obras de arte.

Más allá del deseo de alcanzar posiciones meritorias en la sociedad y, formando parte de un posicionamiento dentro del ámbito de lo subjetivo, se debe otorgar gran importancia al goce estético, defendido éste como la pulsión primigenia en cualquier colección:

Se requiere primeramente que el coleccionista posea un gusto refinado, sensibilidad para sentir el goce estético, preparación suficiente para elegir lo que verdaderamente es bueno y, únicamente, en tercera y cuarta instancia, que tenga la idea de formar un tesoro².

Íntimamente unido al goce estético se encuentra la visión del coleccionismo como una experiencia, como descubrimiento, como aventura, como un proyecto que tiene su recompensa en sí mismo, independientemente de los logros finales, por importantes que estos puedan llegar a ser³. El disfrute no finaliza en la búsqueda y adquisición del objeto adecuado y deseado. La obra se transforma al formar parte de una colección, alcanza una nueva dimensión en un contexto diferente, pero a su vez la pieza transforma al coleccionista, modifica su imagen ante el mundo. Coleccionista y colección se influyen, se crean o se recrean mutuamente, convirtiendo el acto de coleccionar en una experiencia orgánica.

Superado el prestigio y el goce estético como pilares sustentantes del coleccionismo, despojando al objeto de su actividad práctica, se produce un proceso de abstracción, ya no tiene el sentido que poseía anteriormente, sino otro u otros nuevos. Se establece por tanto una relación estrecha entre el sujeto y el objeto, llegando a convertirse este último, en pieza de colección. La relación objeto-coleccionista, genera nuevas sensibilidades y percepciones, configurando un nuevo devenir en planos cercanos a la intimidad de la persona:

Francesc Cambó, el gran político y coleccionista catalán, cuya obra repartió filantrópicamente entre el Museo del Prado y el Museo de Arte de Cataluña, con el noble propósito de completar la carencia de escuelas y nombres en tan beneméritas instituciones, nos confiesa en sus Memorias, el sosiego y buen estado de ánimo que le procuraba la visita a sus colecciones después de una jornada intensiva de trabajo, sirviéndole de sereno lenitivo⁴.

² MANRIQUE, J.A. y DEL CONDE, T. *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*. UNAM. México D.F. 2005. Pág. 235.

³ JIMÉNEZ-BLANCO, M.D. *Conceptualización y motivaciones del coleccionismo de arte. Algunos ejemplos*. Universidad Complutense. Madrid. 2013. Pág. 27.

⁴ MARTÍN MARTÍN, op. cit., pág. 39.

El coleccionista americano Henry Clay Frick, cuya agitada trayectoria personal le permitió pasar en pocos años de una vida modesta a las cimas del capitalismo americano, pasando por sobrevivir a un intento de asesinato en su despacho, adquiriría con sus selectísima colección, formada enteramente por obras maestras de maestros antiguos, no tanto un presente ostentoso, sino la imagen de un pasado sereno. Con la cuidada configuración de su colección, Frick adquiriría sobre todo sensaciones, estados de ánimo, como el de la estabilidad personal y social que le había faltado en su juventud, y también el de una gratificación íntima que le pudiese compensar de dolorosas pérdidas familiares⁵.

Peggy Guggenheim, se trasladó a París, la ciudad donde Louisine Havemeyer, su amigo Henry Frick, o los algo más jóvenes Duncan Phillips o Barnes habían viajado tantas veces en busca de piezas para sus colecciones. A diferencia de todos ellos, Peggy llegó en 1920 para quedarse, para a formar parte de su ambiente artístico más bohemio. Procedente de una familia neoyorquina en la que todo parecía estar dispuesto de antemano, y después de una infancia nublada por la pérdida de un padre adorado en el naufragio del Titanic, Peggy acabó por encontrar en el inexplorado coleccionismo de arte de vanguardia una luminosa vía para liberarse de todo lo que suponía un entorno familiar y social que consideraba opresivo por previsible. La actividad coleccionista supuso, en su caso, una liberación de todas las reglas establecidas y el establecimiento de un terreno propio⁶.

La labor del coleccionista tiene o puede tener también un claro significado colectivo, público, que lo hace central, por ejemplo, por su apoyo a la creación artística cuando se centra en el campo del arte contemporáneo, o por su apoyo a la formación de una sensibilidad estética de su país cuando las colecciones adquieren un status público. En este ámbito el coleccionismo se hermana con el mecenazgo, contribuyendo a la propia creación y desarrollo de las artes.

No obstante resulta complicado, cuando no reduccionista, esgrimir una única razón para crear una colección de arte. Cada coleccionista es movido por múltiples experiencias, deseos u objetivos en la acción de coleccionar, se podría afirmar que

⁵ JIMÉNEZ-BLANCO, op.cit., pág. 25.

⁶ Ibid. pág., 27.

existe una motivación diferente por cada coleccionista, al menos una conjugación diversa de argumentos compartidos.

El coleccionismo de arte tiene una estrecha relación con la historia y con el estatus político, cultural y económico del país en el que se produce. Es un fenómeno complejo y, como tal, presenta numerosas posibilidades de interpretación. Pero fuese cual fuese el punto de vista elegido, cualquier acercamiento a la historia del coleccionismo en nuestro

Las vidas de todos ellos se vieron transformadas por esta actividad, a la que dedicaron gran parte de sus esfuerzos y de su disponibilidad económica, fuese esta de la dimensión que fuese. Todos proyectaron en ella su personalidad, más conservadora o más arriesgada, más culta o más intuitiva.

Tipologías

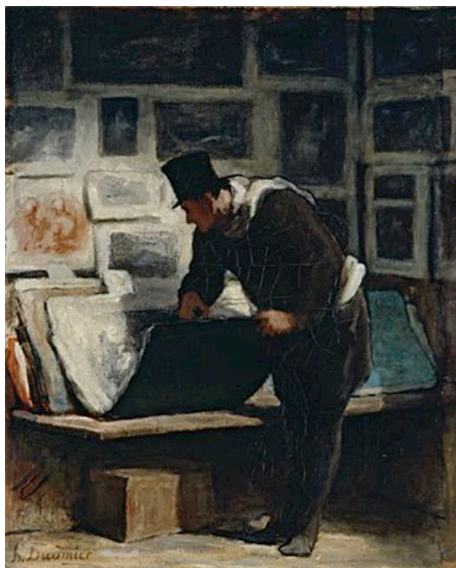
De un coleccionismo impulsivo y pasional se ha evolucionado a un coleccionismo más intelectualizado y racional, cada vez más profesionalizado y mejor asesorado. La línea de adquisición de obras de arte por parte del coleccionista es concebida como un auténtico proyecto personal.

Cada vez un mayor número de coleccionistas crean una institución propia pero abierta a la sociedad. Generalmente son organismos que se caracterizan por el desarrollo de actividades culturales y exposiciones, además de impulsar programas de becas para artistas y comisarios. Hay que contar también con las cesiones o depósito de obras que, por parte del coleccionismo privado, se realizan a museos para el disfrute público. Por ello, es fundamental resaltar la importancia que juega la figura del coleccionista para la estimulación del tejido artístico y, puesto que existe un desconocimiento generalizado del público hacia esta labor, surge la necesidad de visibilizarla mediante la organización de mesas redondas, conferencias, encuentros y foros, siendo

imprescindible también contar con el apoyo político de cada país mediante adecuadas leyes de mecenazgo que motiven al coleccionista.

El nuevo coleccionista apoya a los creadores, fomenta la formación estética del público, dinamiza el mercado y muestra un fuerte compromiso con el sistema del arte. Además, reúne una obra que no se limita a su deleite privado sino que también muestra una clara vocación pública y la voluntad de no permanecer anclada en el entorno doméstico. Se trata de actitud más próxima a la del mecenas que a la del especulador.

Todos ellos muestran que el coleccionismo de arte responde a estímulos y objetivos muy diferentes, pero proyecta siempre personalidades poderosas y forma parte esencial del tejido del arte moderno. Por tanto, merece ser estudiado como un factor influyente tanto en el devenir de la creación contemporánea como, especialmente, en la forma y tiempo de su recepción social y de su consiguiente institucionalización.



El coleccionista de estampas (1960, Daumier)

Breve historia del coleccionismo

En la Prehistoria (sobre todo en el neolítico) se guardaban los objetos por su extrañeza, en cuanto a materiales, formas, colores tamaños... y siempre lo hacían en lugares recónditos y de difícil acceso. En este momento también se hacía como ajuar funerario y así esos objetos pasaban a tener un significado simbólico. Normalmente, los objetos que enterraban junto al difunto le habían pertenecido en vida.

Esto cambiará en Egipto y Mesopotamia, donde los que coleccionaban eran los más poderosos: monarcas, nobleza, sacerdotes... y aunque continuaban guardando todas esas colecciones de objetos preciosos en las tumbas, no eran tanto de carácter civil, sino más para el culto religioso.

Los templos contaban con importantes colecciones fruto de las ofrendas otorgadas a los dioses. En un principio estos exvotos, eran guardados en unas habitaciones exclusivamente dedicadas albergarlos, pero a partir del siglo IV a C., se construyeron junto a los santuarios pequeños, templos llamados thesaurus, donde se guardaban las valiosas ofrendas de las ciudades y de los príncipes.

Había en estos templos unos guardianes llamados hieropoi, responsables de las colecciones. La preocupación por los objetos y por la posible pérdida de alguno de ellos, llevó a realizar una serie de inventarios, como control de las piezas. Los sacerdotes eran los que se ocupaban de la realización de éstos, que comenzaban con un registro de entrada de las obras, para pasar, una vez realizado, al inventario general. En estos primeros inventarios, se señalaba: el nombre del objeto, la materia con que se realizó, el peso, características especiales, el nombre del Dios al cual se había hecho la ofrenda, fecha, nombre y nacionalidad del donante.

Los griegos coleccionaron una gran cantidad de piezas contemporáneas, sin embargo, sólo durante el periodo helenístico, se comenzaron a con coleccionar obras de arte

antiguo. Durante el Helenismo se crearon importantes Bibliotecas como la de Pérgamo y Alejandría, donde se constituyó el Mouseion fundado por Ptolomeo I Soter, concebido como una gran universidad o comunidad filosófica, foro de intelectuales, constituido por centros de carácter científico. Sin embargo, el Mouseion no tenía el sentido de exhibición de obras de arte. Las colecciones artísticas de los Ptolomeo, se encontraban en palacio y eran de uso exclusivamente personal, no público.

Es en la época de la antigua Grecia cuando se toma importancia de la historicidad del objeto, es decir, ya no se colecciona tanto lo más valioso, sino lo más antiguo; al igual que se valorará al artista. Es a partir de Grecia cuando conocemos los primeros nombres de artistas de la Antigüedad (Lisipo, Praxíteles, Fidias...) y la moda imponía una serie de estereotipos muy queridos por la sociedad griega, véase: belleza, armonía, técnica y material (mármol y bronce sobretodo).

En éste ámbito el objetivo del coleccionismo era la ostentación del poder político y cultural, así pues, se podrían encontrar sus colecciones en los templos y en los palacios, en lugares de difícil acceso. Pero al contrario que en las civilizaciones anteriores, los coleccionistas griegos exponían sus obras una vez al año para que el pueblo pudiera admirar su poder.

En Roma el coleccionismo fue muy similar al griego, pero mientras que en Grecia coleccionaban sus propias producciones, los romanos preferían las obras de arte griegas a las creaciones romanas. El interés que suscitaban las obras llevó a la reproducción y copia de las mismas, gracias a ello, muchas de las obras originales griegas que se perdieron, se pueden conocer por las copias romanas.

La adquisición de obras griegas, suponía para los romanos un elemento de prestigio, ligado al poder y la riqueza. Las ventas públicas en Roma atraían a una gran cantidad de curiosos que se mezclaban con verdaderos entendidos.

“El mercado de obras de arte se celebraba en las vías sagradas y especialmente en las Saeptra, donde bajo los pórticos se encontraban almacenes de todo lo que buscaban los romanos.”⁷

⁷ BAZIN, G. *El tiempo de los museos*. Daimon. Madrid. 1969. Pág. 17.

Los botines de guerra, fueron otras vías para coleccionismo en Roma. Los procedentes de Grecia y Oriente eran el ornato de los desfiles triunfales, posteriormente se destinaban a los templos, aunque el triunfador conservaba su parte.

Los romanos imitaron las prácticas griegas y lo hicieron de tal modo que aparece la figura de un personaje importante en la historia del Mercado del Arte: el marchante. Estos eran expertos en el arte griego y se encargaban de ser intermediarios en su compraventa. De hecho, muchos artistas griegos fueron llamados a Roma con fin lucrativo y propagandístico, atraídos por el poder del imperio.

En Roma normalmente las obras estaban en manos privadas y se podían vender y exponer, es aquí cuando surge el fenómeno de la subasta que ha llegado hasta nuestros días (Etimológicamente, subasta viene del latín: sub hasta = bajo la lanza. Se vendía el botín de guerra en una plaza con permiso del emperador. Cuando alguien lo adquiría colocaban la lanza sobre el botín).

Con la caída del Imperio Romano y el desarrollo del **cristianismo**, se comienzan a producir una serie de cambios en la práctica del coleccionismo.

Para los cristianos, los objetos de la antigüedad perdieron su sentido original para adquirir otro nuevo. Gracias a ello, se han conservado las gemas y camafeos antiguos, utilizados en la decoración de los relicarios.

Todos los objetos de las antiguas civilizaciones, eran considerados como tesoros a los que posteriormente se les otorgaba un destino y un significado de carácter religioso. Debido a esta práctica, han llegado hasta nosotros la mayor parte los objetos bizantinos y los más antiguos tejidos de Oriente.

Los primeros tesoros conocidos en la Edad Media fueron reunidos durante los siglos VII y VIII. Las Cruzadas, y los botines adquiridos en las mismas, abren el segundo capítulo de su formación en occidente que eran utilizados con fines religiosos.

Hay que señalar, que la acumulación de riquezas cerca de un santuario, no sólo se encuentra en el cristianismo, sino que existió también en la antigüedad, en el Islam, China y Japón.

Por último, en la Edad Media, época de cambios y muy extensa, se da a las obras un carácter pedagógico y religioso, con significado interno. Pasará a ser un arte funcional, internacional y didáctico.

En esta época los grandes coleccionistas serán los reyes, los altos dignatarios y los sacerdotes. Controlarán y gestionarán las formas y los medios para hacer el arte.

La nobleza, la aristocracia y el clero coleccionaban porque estos objetos representaban lo que no vemos, el más allá; el poder y el prestigio. Esto último es lo que dará lugar al coleccionismo acumulativo, es decir, cuanto más grande sea la colección y mejor calidad tengan los objetos, más prestigio y poder tendrá el coleccionista.

Con la llegada del gótico y la vida urbana, surge la burguesía que quiere imitar a la nobleza, así que se dedicará a comprar objetos decorativos para sus casas y objetos que se puedan transportar y mostrar. Coleccionarán objetos sobre todo religiosos (reliquias, amuletos...) pero también objetos “paganos” como joyas, vajillas y maravillas (se trataba de objetos peculiares, que en aquél entonces se consideraban extraños: huesos de dinosaurios, cráneos, etc...).

En la Edad Media se guardaban los objetos en las cámaras del tesoro. En este caso serán más grandes y con más prestigio porque el mayor beneficiario de estas colecciones era Dios por su carácter simbólico. De todos modos, seguirán siendo de carácter privados y sólo lo exponen al público en ocasiones especiales. En el ámbito real se acumulaba en los palacios, en salas dedicadas a esos objetos coleccionables.

El coleccionismo sufrió un importante desarrollo durante el Renacimiento. La transformación de las colecciones y su nueva concepción, siguieron conjuntas al avance de las artes y las ciencias. Las principales características de este cambio son:

1. La secularización de las colecciones
2. Extensión del coleccionismo a otras clases sociales
3. Nuevas formas de exposición y almacenamiento

Sin embargo, lo verdaderamente destacable de la época, fueron las colecciones de las grandes familias burguesas, que venían a constituir por sus dimensiones y riqueza, verdaderos museos privados. Las más famosas, fueron las de los Strozzi, los Pazzi, los Tornabuoni, los Martelli y fundamentalmente los Médicis y los Gonzaga.

En cambio, cuando se entró en la Edad Moderna (siglos XIV y XV) se pasa a un coleccionismo personalizado y la intención litúrgica y sagrada da paso a la intención política. Es decir, el carácter privado pasó a ser público y para esto no encuentro mejor ejemplo que la Galería Uffizi de Florencia.

Aparecen los criterios de colección y también aparece la figura del coleccionista, que elige o colecciona obras, las organiza y clasifica según su criterio, además de conservar las mismas. Normalmente estos personajes eran miembros del estamento nobiliario o los altos dignatarios que se encargarán de hablar con los artistas para realizar obras a su gusto, es decir, son los llamados mecenas. Estos mecenas firmarán un contrato escrito en el que controlarán la forma de hacer el arte, aparte de estipular los ingresos y beneficios del artista.

Por otro lado está la burguesía, una clase social que comenzó a tener una gran importancia, pues aunque no tenían títulos importantes, era la clase más rica y la que dominaba el comercio. Impondrá su gusto y pone en contacto el arte del ambiente cortesano al ciudadano.

En esta época se coleccionaba en las ferias: lugares de exposición de artes y venta, de hecho, será el primer lugar donde se da la venta directa. Al mismo tiempo se crean las tiendas de arte, que son pequeños intermediarios formados en escuelas o talleres y que luego darán lugar a los anticuarios o casas de subastas.

Por este interés generalizado en el arte, comenzarán a surgir en las ciudades las escuelas de arte.

Es el Renacimiento la etapa más fructífera y cambiante ya que es una cultura de la curiosidad, en la que se valora a los clásicos y que tiene una antigüedad a imitar. Su mentalidad se caracteriza por la concepción del hombre como el centro del universo y que da lugar al concepto del Humanismo.

En el arte hay un dominio de elementos de la naturaleza y obras propias del ser humano. De este modo, coleccionaban objetos raros, extraños, de diferentes orígenes, antigüedades, objetos de carácter histórico y objetos científicos. Normalmente estos objetos se guardaban en lugares específicos, de ahí que nazcan los espacios privados adecuados para las colecciones como el studiolo. Este es un refugio íntimo e intelectual, lugar de estudio para el perfecto humanista que demuestra interés por las artes y la cultura, además de la política. Será una mezcla de erudición y satisfacción en su residencia privada.

Durante el siglo XVI y principios del XVII, en Centroeuropa va a ser la monarquía la gran coleccionista de la época. Surgen las llamadas *cámaras artísticas* con ejemplos en Praga, Munich y Dresde. Destaca la de Rodolfo II de Praga, Archiduque de Austria, Rey de Hungría y de Bohemia, que poseía una colección de 800 cuadros, celosamente guardada. Estas obras se destinaban solamente al disfrute del monarca. Los cuadros estaban tapados por una cortina, que era retirada, únicamente, para su propia contemplación.

Surgen en este momento diferentes tipos de galerías como las *Kunstkammer* o gabinetes de arte, las *Schatzkammer* o gabinetes de curiosidades de la naturaleza y las *Rüstkammer* o guardarropas de armaduras de parada.

Es la época en la que se empiezan a formar los grandes patrimonios artísticos nacionales de Europa en torno a las casas reales, que serán en un futuro los grandes museos europeos.

Con el desarrollo de la ciencia, la industria y el pensamiento, las colecciones comenzaron a ser públicas, formándose instituciones cuya principal función era la de mostrar los objetos del pasado histórico a la sociedad.

Ya en el siglo XVII cuando se impone el Barroco, las clases sociales son las que tendrán más fuerza acerca de los gustos de la sociedad. La iglesia será la que marque tendencia dentro del arte religioso, tanto católico como protestante y de esta manera, tendría una vía para el control de la sociedad; la monarquía copiará a la Iglesia aunque los artistas más importantes son los que están al servicio del Rey (como Velázquez); la

aristocracia y la nobleza hará lo mismo que la monarquía y serán los marchantes los que están a su servicio; en el caso de la burguesía ya afianzada, imitará como siempre a la nobleza en su afán por tener más protagonismo político, ya sea por moda, capricho, especulación o prestigio.

En esta época se desarrollan las ventas públicas y surgen las primeras casas de subasta. Las más conocidas e importantes actualmente son *Christie's* y *Sotheby's*. Con ellas aparecerán los catálogos y los especialistas, así que el coleccionismo del arte se hará mucho más selectivo y especializado.

También aparecen en el Barroco los primeros museos que reafirman los valores nacionales de la historia, aunque son de carácter burgués y podían ser tanto institucionales como públicos. Del mismo modo hacen aparición las primeras galerías de arte, que son cámaras estudiadas (preparadas para la exposición de una obra artística) y privadas. Se hacían públicas para exponer y exhibir en un orden y había mucha variedad en cuanto a la calidad y el precio; maestros y artistas; originales y copias; dimensiones diversas...

Con esta ebullición del coleccionismo y lugares de exposición es normal que surjan personajes importantes en este sector como los marchantes, que trabajaban para la nobleza y su trabajo consistía en la especialización del arte de la época, con lo cual controlaba el valor de las obras de cada artista para luego comerciar con ello, de tal forma que aumentaba los ingresos. También surge el tasador y el experto, que se encarga de valorar si una obra es original o no.

En la segunda mitad del siglo XVIII, aparecen nuevos museos con un carácter público, ejemplo de ello son el Museo Británico y El Louvre. El primer museo abierto al público en España, es el Real Gabinete de Historia Natural creado por Carlos III en 1777.

La dirección en manos de pintores de prestigio continuó incluso avanzado el siglo XX y era normal que éstos tuvieran su estudio en el propio museo.

Con La Ilustración se asiste al nacimiento de los grandes museos nacionales, que se van desarrollando a lo largo de todo el siglo XIX. Representaban un símbolo de identidad cultural, creándose, la mayoría de ellos, a partir de las grandes colecciones de la

monarquía. Surgen también, otros museos como los industriales, tecnológicos, de arquitectura, y artes aplicadas, apareciendo otros nuevos y más especializados durante el siglo XX.

En el siglo XX, es la nueva clase burguesa y adinerada la que ha formado importantes colecciones. En ellas se mezcla el interés por el arte y el placer coleccionista, con el afán de invertir e incluso de especular.

El gusto en el nuevo siglo, no va a estar marcado por la Monarquía o la Iglesia, sino que va a ser “la burguesía” quien determine la estética de la época. Ésta va a convertirse en la primera coleccionista de obras de arte y de cualquier otro objeto que le resulte interesante, o que se relacione con su forma de vida.

El capitalismo, y, como consecuencia, el consumismo desbordante y la especulación, ha afectado al mundo del coleccionismo en los últimos tiempos, sobre todo, en la esfera del arte o del objeto único.

Con el cambio de época, surgen nuevas situaciones que consideran el arte como simple inversión. El objetivo de este tipo de coleccionismo, se basa en creer que al adquirir una obra, ésta con el tiempo aumenta su valor.

Puede decirse que el coleccionista tradicional es un romántico, protege y amplía la cantidad de objetos que tiene alrededor. El coleccionismo, es la imagen material de la memoria del hombre, de su pasado, del esfuerzo por conservar las vivencias y los vestigios de la humanidad. El museo nace de ese empeño de mostrar a nuestra generación y a las futuras, la cultura que históricamente nos ha sido legada.

El coleccionismo como tal ha existido desde que el hombre consideró un objeto valioso, de ahí que haya variado a lo largo de la historia pero siempre se ha tratado de una actividad que consiste en reunir, seleccionar y conservar un objeto por encima de su función primaria y el valor original, para simplemente, poseer algo singular y envidiable.

Hoy en día una obra se colecciona por el valor artístico, por su función, por el valor emocional y el motivo principal: por el instinto de posesión, inherente en el hombre, ya sea por móviles idealistas o económicos.

De esta forma el arte tiende a convertirse en una compra y venta constante, ya que los artistas se vuelven más valorados y con ayuda de las galerías y museos su fama aumenta. Es así como en la Edad Contemporánea, ya en el siglo XIX se considera que nace el mercado del arte como tal. Ya el artista no trabaja para los reyes o para la nobleza, sino que es autónomo y vende sus obras al comprador a través de galerías, concursos, exposiciones o a través de marchantes.

En la actualidad el coleccionismo del arte es algo que está en constante movimiento, se compra tanto arte antiguo como de vanguardia, aunque lo más valorado son éstas últimas pero pocos artistas alcanzan reconocimiento y prestigio porque las vanguardias duran poco en estos tiempos en los que hemos llegado a la post-modernidad y las obras sólo tienen éxito una vez que el artista a muerto o después del tiempo que llega a considerarse antigüedad.

Tradicionalmente en manos de la Iglesia, la aristocracia y la realeza, el coleccionismo ha sido considerado durante siglos un símbolo de estatus, de ostentación, lujo y exclusividad al alcance de unos pocos. Su origen contemporáneo lo encontramos en la progresiva democratización del acceso a la cultura y el arte. Con el inicio del capitalismo, la revolución industrial y los *Salones* parisinos, vinculado a la aparición de los críticos, los marchantes y posteriormente los galeristas, surge el coleccionismo burgués. A partir de ese momento se convierte en una actividad que busca ganar impulso y reconocimiento. En las últimas décadas ha logrado una mayor presencia debido al creciente desarrollo del mercado del arte y la proliferación de ferias. En este sentido, debe señalarse el potencial que posee Latinoamérica, en la actualidad un foco emergente en ferias de arte

El coleccionismo institucional en Andalucía

Mediante el estudio de los museos y centros de arte contemporáneos públicos, puede afirmarse que el coleccionismo de arte contemporáneo por parte de instituciones públicas y privadas en España, al margen de las iniciativas aisladas de particulares y como respuesta a una demanda de la sociedad, es un fenómeno reciente. Sin

embargo, el esfuerzo realizado en los últimos veinte años ha sido extraordinario, tanto desde el punto de vista de la creación de nuevos museos como desde la perspectiva de la importancia que ha adquirido el coleccionismo institucional, público y privado.

Los intereses del coleccionismo institucional son variados. En el caso de las cajas de ahorros viene determinado por la propia naturaleza de estas entidades, de carácter social, sin ánimo de lucro, que han de invertir parte de sus beneficios en actividades benéficas de carácter social y también cultural. Será también a partir de los años setenta cuando las cajas de ahorros, a través de sus denominadas obras sociales y culturales, comiencen a preocuparse por la creación artística contemporánea, impulsadas por el mismo proceso de renovación que vimos en el punto anterior.

El coleccionismo institucional se ha multiplicado también en Andalucía, en esta época, gracias a la labor de múltiples fundaciones, por similares motivos relacionados con su naturaleza, fines y funciones y que, en muchos casos, se han creado expresamente para proteger y difundir la obra de un artista concreto y gestionar adecuadamente su legado.

Lo más determinante, sin embargo, ha sido el papel desempeñado por las distintas administraciones públicas, en sus diferentes niveles, estatal, autonómico y local, resultantes de la nueva ordenación territorial instaurada en la Constitución española de 1978. Así, destacadamente, las administraciones autonómicas han dedicado sumas importantes a la adquisición de obras de arte destinadas a constituir los fondos de los centros y de los museos de arte contemporáneo que han ido creando a lo largo de la última década del pasado siglo.

La formación de estas colecciones, ha configurado el mapa del coleccionismo institucional en España, y desempeñado un importante papel en la difusión del arte y creación del patrimonio.

Parte de estas colecciones institucionales se han formado a través de convocatoria de concursos de artes plásticas, pudiéndose observar un positivo cambio en los criterios aplicables a estas adquisiciones públicas, consistente no sólo en tener en cuenta las obras que han sido premiadas, sino la creación de bolsas de compra, de forma que se

contribuye así al incremento de los fondos, y se constituye, a la par, un importante estímulo para las generaciones jóvenes de artistas⁸.

En el caso concreto de Andalucía, el coleccionismo institucional, aunque cuantitativamente inferior al de otras comunidades, ha contado con importantes manifestaciones, polarizándose en Sevilla, Málaga y Granada, y con destacado protagonismo de las administraciones locales.

Entre las principales colecciones institucionales se encuentran las de las Diputaciones de Granada, Málaga y Sevilla; la Colección de Arte Cajasol en Sevilla; la perteneciente a la Fundación Focus Abengoa y la de la Fundación Valentín de Madariaga, ambas también en Sevilla; la de Caja Granada; la Fundación Rafael Botí en Córdoba; o la Fundación Montenmedio Arte Contemporáneo -Fundación NMAC- en Vejer de la Frontera (Cádiz).

Sobresalen por la calidad de sus colecciones las de la Diputación de Granada, la Fundación Botí en Córdoba, Cajasol, Fundación Abengoa y Fundación Valentín de Madariaga en Sevilla, y por su originalidad, la reunida con el específico objetivo de interrelacionar arte y naturaleza de la Fundación Montenmedio, con esculturas y proyectos específicos para el maravilloso entorno natural en que se localiza, realizadas por autores de gran prestigio⁹.

La mayoría de estas instituciones no tienen una sede permanente donde exponer sus fondos y los muestran al público a través de exposiciones temporales en diferentes espacios. En el caso de las diputaciones, en itinerancia por diferentes pueblos y ciudades; en el caso de las cajas de ahorros, en diferentes salas polivalentes, que combinan las exposiciones propias con producciones externas y otras actividades de la entidad.

Uno de los objetivos comunes, si ha de señalarse alguno, de estas colecciones tan diversas entre sí, es poner en valor el patrimonio artístico de Andalucía y, para ello,

⁸ MARTÍN MARTÍN, F. *Crisis, Mercado y Coleccionismo En Andalucía*. Laboratorio de Arte. Núm. 22. Universidad de Sevilla. Sevilla. 2010. Pág. 479-489.

⁹ MARTÍN MARTÍN, op.cit., pág. 23.

todas las instituciones mencionadas desarrollan una serie de programas de difusión que permiten su divulgación a través de las exposiciones de sus fondos.

Como comentábamos anteriormente, parte de estas colecciones la conforman fondos de arte contemporáneo y arte emergente que se han ido adquiriendo mediante compras en ferias de arte, concursos, becas, etc. La inclusión de estos nuevos lenguajes ha fomentado igualmente que se produzcan cambios en los modos expositivos, presentándose estas colecciones no únicamente desde un punto de vista cronológico, sino a través de nuevas ópticas y nuevos discursos.

Si analizamos, por ejemplo, el caso de la Diputación Provincial de Málaga, vemos que cuenta con más de un siglo y medio de historia. Su número de obras asciende en la actualidad a casi un millar, entre pintura, escultura, dibujo, obra gráfica, fotografía, y alguna instalación. Y el conjunto de las mismas se dilata en un período cronológico que va desde el siglo XVII hasta la actualidad, siendo lo más representativo la pintura, y en especial la pintura malagueña de los siglos XIX y XX.

Este extenso fondo de obras de arte no es accesible al público de manera espontánea, sino que está repartido por varios edificios y dependencias que la Diputación de Málaga posee en la ciudad y en algunas localidades de la provincia.

La constitución de sus fondos se debe a diferentes circunstancias motivadas principalmente por tres hechos. El primero de ellos fue la creación de la Academia de Bellas Artes, y más tarde de la Escuela de Bellas Artes de Málaga. Una de las obligaciones de los pensionados era realizar una obra, que generalmente era una copia de un autor reconocido, y enviarla a la Diputación de Málaga, lo que significó el origen de su colección de arte¹⁰.

El segundo, en la década de los setenta del pasado siglo, cuando se decide apostar por la apertura de una sala de exposiciones situada en el edificio de la Plaza de la Marina. La política expositiva del nuevo espacio, dirigido por Miguel Alcobendas, estipulaba la donación a la Diputación de una obra por parte de los artistas programados,

¹⁰ Coincidiendo con la industrialización de la ciudad y el crecimiento económico de la misma, se produce una renovación de la pintura malagueña y la aparición de una cantera de pintores de gran interés, entre los que se encuentran: José Denis, Joaquín Martínez de la Vega, Pedro Sáenz y Sáenz, Enrique Jaraba, José María Bracho Murillo, Horacio Lengo, etc.

obteniendo el crecimiento de los fondos de arte contemporáneo de la corporación, con piezas fechadas desde los años cuarenta y cincuenta¹¹.

El tercer pilar en la constitución de los fondos de esta colección se produce a partir del año 1999, cuando la Diputación de Málaga inicia una política de adquisiciones a través de galerías de arte, malagueñas y andaluzas, bajo dos criterios:

- Completar la colección con obras de autores malagueños que no están presentes en los fondos o no están suficientemente representados, adquiriendo aquellas que pertenecen a períodos diferentes de la creación del artista.
- Adquirir obras de artistas emergentes que trabajan con nuevos soportes y nuevos medios, prestando especial atención a la obra de artistas mujeres¹².

¹¹ Ampliamente representada con obras que van desde el informalismo de Jorge Lindell, la abstracción geométrica de Dámaso Ruano y Pepa Caballero, la pintura cibernética de Barbadillo, la figuración fantástica, el neosurrealismo y el neodadaísmo de Brinkmann, Peinado y Stefan y, por último, el pop de Chicano, por citar algunos de los sus más destacados representantes. De la generación de mediados de los setenta y primera mitad de los ochenta, que introduce la neofiguración madrileña en la ciudad, obras de Carlos Durán, Gabriel Padilla, Joaquín de Molina, Diego Santos, Antonio Herráiz y Chema Tato. La generación más joven de plásticos malagueños, que se desarrolla a partir de la segunda mitad de los ochenta y a lo largo de los años noventa, conforma un conjunto muy heterogéneo que va desde las corrientes neoexpresionistas hasta las más conceptuales de los noventa; hablamos de artistas como Chema Lumbreras, Rafael Alvarado, Sebastián Navas, Enrique Queipo, Óscar Pérez, Pablo Alonso Herráiz y por último, José Carlos Casado, Joaquín Ivars, Jesús Marín y Cristina Martín Lara.

¹² Con obra de Begoña Montalbán, Ángeles Agrela, Dionisio González, Pilar Albarracín, Elena Blasco, Erwin Olaf, o Alberto García Alix entre otros.

3. EL ORIGEN DE LAS CAJAS DE AHORROS

La vida en Andalucía, en el primer tercio del siglo XIX no era fácil para la mayor parte de la población. Más de tres cuartas partes de sus trabajadores se dedicaban a la producción agrícola y ganadera.

Incluso en las mayores ciudades, como Sevilla, un tercio de su población activa se registraba como dependiente de la agricultura. Excepto para una pequeña parte, las condiciones de vida eran precarias y supeditadas a la estacionalidad del trabajo agrario y a la discrecional protección que prestaban las haciendas y latifundios.

La población urbana aspira a una mayor seguridad, a disponer de protección frente a la enfermedad o frente a la muerte del cabeza de familia, habitualmente único proveedor de sustento para el grupo. Cuando surge alguna necesidad imperiosa se recurre al empeño de los pocos bienes de los que cada unidad familiar dispone, corriéndose el riesgo de caer en manos de los usureros. Para evitar esta lamentable situación y sus consecuencias surgen los montes de piedad, instituciones sin ánimo de lucro, frecuentemente promovidas por la Iglesia, que pretenden aportar dinero a los

necesitados con la garantía de una prenda que será devuelta al reintegro de la cantidad prestada.

Esta acción benefactora de protección del desvalido frente a los desaprensivos que se enriquecen con la desgracia ajena se une el interés de diferentes agentes sociales en propagar los valores del ahorro y la previsión tanto entre la humilde población trabajadora como entre la clase media que va surgiendo en el medio urbano. No solo se pretende promover una actitud de prudencia previsora ante la desgracia, sino inculcar una aspiración de mejora social mediante el ahorro que permita prosperar a las familias.

Promotores de las cajas

En la primera mitad del siglo XIX surgen en las ciudades iniciativas filantrópicas individuales o empeños asociativos como las sociedades económicas de amigos del país, exponentes del reformismo elitista ilustrado, que procuran el bien común y la constitución de cajas de ahorros como instrumentos de modernización del país.

Es este el espíritu moderno, ilustrado y filantrópico, en el que nace en Jerez de la Frontera en 1834, la iniciativa pionera en España de don Diego López de Morla (Conde de Villacreces), quien sacó tiempo y recursos de sus múltiples y polifacéticas ocupaciones para promover una caja de ahorros al estilo de las que pudo conocer en Inglaterra.

En 1835 el ministro de Gobernación, don Diego Medrano y Treviño, promueve una Real Orden para impulsar la creación de cajas de ahorros siguiendo la experiencia británica y francesa, como vía para fomentar el ahorro entre las clases trabajadoras e impulsar ciertos valores cruciales para modernizar España.

El Gobierno instaba a los Gobernadores Civiles a que "mirando este asunto como del primer interés, excite a los pudientes, o proponga los medios que, según las circunstancias de esa provincia, sean adecuados para establecer en ella Caja o Cajas de Ahorro, teniendo siempre a la vista que la seguridad de los fondos depositados es

entre las condiciones que este género de establecimientos requiere la más esencial para su feliz éxito".

En el seno de la Iglesia, los eclesiásticos de mayor dignidad no solo impulsan proyectos propios de fundación de cajas de ahorros, sino que forman parte de los grupos de filántropos nobles, burgueses y personas notables que promueven la fundación de cajas de iniciativa laica.

Años después, la Iglesia Católica evoluciona hacia posiciones más modernas en su contribución a paliar las malas condiciones de la población asalariada. La encíclica *Rerum Novarum* de León XIII en 1891 anima a los grupos católicos a impulsar sociedades de socorro mutuo y cajas de ahorros para mejorar las condiciones de los obreros y su capacidad de enfrentar el porvenir (la previsión).

Entre los trabajadores surgen también iniciativas que impulsan las Cajas de Ahorros. Según las estadísticas de asociaciones obreras de 1904 existían en España 11 cajas de ahorros obreras y 84.426 personas afiliadas a 309 sociedades obreras de socorro mutuo.

En 1916 la Estadística de Asociaciones contabiliza 23 correspondientes a sociedades obreras y 967 sociedades obreras de socorro mutuo.

Entre estas cajas de ahorros estaba la de Minas de Tharsis en Huelva, con la que la empresa minera mantuvo algún tipo de soporte y ayuda para el cumplimiento sus fines.

Destinatarios

Los destinatarios de la acción benefactora de las cajas de ahorros fueron los sectores más humildes y necesitados de las ciudades, tanto en su acción de fomento del ahorro, como en su provisión de préstamos. En un primer momento las cajas de ahorro se limitaban a captar los fondos necesarios para financiar los empeños, pero posteriormente la capacidad de captación de ahorro excedió esta aplicación de fondos y las cajas comenzaron a prestar para atender las necesidades de rentabilidad que

exigía el abono de intereses a los impositores. Así, se iniciaron las prácticas de concesión de préstamos personales con garantías personales y fiadores, los créditos hipotecarios y los créditos agrarios, pignorando las cosechas del año.

Los impositores de las cajas son personas que detraen de su reducida capacidad de consumo familiar una pequeña parte para depositarla en la caja (meterla en la cartilla) y ahorrar "para el día de mañana", para la boda, para atender una emergencia o para cualquier imprevisto.

Los principales colectivos de ahorradores son mujeres y niños, los ingresos del cabeza de familia deben de aplicarse íntegramente para proveer las necesidades básicas. En 1867 en España el conjunto de ambos colectivos representaban casi el 40%. En Sevilla, dónde hay grandes centros de trabajo femenino como la Tabacalera, solo el porcentaje de mujeres alcanza el 43%.

Las cajas actuaban como propagandistas de valores y de aptitudes y para ello recurrían a la publicidad, a la convocatoria de eventos de reparto de cartillas y huchas entre escolares y otros colectivos de interés, a la celebración de sorteos que estimulaban el interés por el ahorro y otras formas asegurar la previsión de recursos para el futuro.

El ahorro de los humildes, depositado en las cajas, se convertía en soporte para afrontar dificultades y proyectos familiares de estos mismos sectores sociales. Con el paso del tiempo las pequeñas cantidades acumuladas alcanzaron cifras importantes y las cajas fueron tomando protagonismo en la economía local financiando la actividad agrícola, la promoción de casas baratas y otros proyectos empresariales de pequeña dimensión.

La Caja Municipal de Jerez tornó el relevó 1858 de la Caja que había constituido el Conde de Villacreces en 1834. Antes, en 1842, se constituye una Caja de Ahorros en Sevilla de la mano del Gobernador Civil Don Francisco Moreno.

Ya avanzado el siglo XX, se fundan sendas cajas provinciales en Sevilla (1930) en Huelva (1942). Veinticinco años más tarde, en 1969, se materializa una nueva iniciativa provincial que constituye la Caja Rural en Cádiz.

Estas cinco cajas acabarán fusionadas en Cajasol, a la cual se incorpora la Caja de Guadalajara en 2010.

Durante muchos años las cajas mantuvieron una implantación circunscrita al territorio de origen y una dimensión y características acordes con sus fines fundacionales.

El Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla inició su expansión de sucursales en 1868, aunque las primeras empezaron a funcionar en la propia ciudad de Sevilla. En los años posteriores fue consolidándose la expansión territorial de la entidad mediante la apertura de nuevas oficinas, principalmente en las provincias occidentales de Andalucía. La Caja Provincial San Fernando (Sevilla) ya había experimentado una notable expansión cuando absorbe la red de oficinas de la Caja Rural de Cádiz en 1987.

Para esas fechas la sociedad andaluza ya ha experimentado una gran transformación que reflejan las cajas en un crecimiento exponencial de sus recursos, en el tipo de servicios que prestan y en su implantación territorial.

La acción de interés colectivo

Las cajas de ahorros son fundaciones de carácter privado que combinan dos funciones, una financiera y otra social. En su vertiente social, las cajas se ocupan, en esencia, de evitar la exclusión financiera y de fomentar el desarrollo económico, y promover el progreso social y cultural en su territorio.

El carácter social de las actividades de Cajasol se hace más visible a través de las distintas manifestaciones socioculturales de la Obra Social; como la construcción y/o mantenimiento de diversos centros; y la realización de actividades que se destinan a las principales demandas sociales, desde el medio ambiente a la cultura, sin olvidar los programas de integración de los colectivos con mayores problemas, así como a la restauración y conservación del patrimonio histórico-artístico.

A principios del siglo XX en Andalucía, como en el conjunto de España, se manifiesta un interés por resolver los críticos problemas de acceso a la vivienda que se producían en

muchas ciudades debido al crecimiento demográfico y la escasa oferta de vivienda accesible en precio para las familias con menos recursos.

En este contexto, las cajas de ahorros promueven la construcción de "casas baratas" destinadas a cubrir estas necesidades permitiendo que sectores de población con renta baja quedaran excluidos de los niveles de bienestar propios de las ciudades de su tiempo. De esta forma, tanto en Jerez de la Frontera, como en Sevilla, y posteriormente en Huelva, las cajas asumen la responsabilidad social de promover conjuntos de viviendas, de entre 20 y 100 unidades, que contribuyeron a paliar estas necesidades.

4. COLECCIÓN CAJASOL: CONFIGURACIÓN Y FORMACIÓN

Cualquier colección de arte define a su poseedor: sus inquietudes, su manera de pensar y afrontar la vida, su historia pasada y presente, además de su proyección futura, son aspectos que se reflejan de manera clara en el conjunto de sus fondos. En definitiva, se convierte en fiel reflejo de su identidad: cómo es, cómo siente y cómo piensa. La Colección de Arte de Cajasol no es una excepción, las obras que componen sus fondos de artes plásticas muestran un camino paralelo a la historia de la propia Caja.

En la actualidad la Colección de Arte Cajasol posee en sus fondos un total de 4350 obras¹³. Se trata de un conjunto de piezas que cronológicamente comienzan en el siglo XVII y se extienden hasta la primera década del XXI. Pintura, escultura, obra gráfica, fotografía o vídeo son las técnicas más comunes.

El conjunto de piezas es el resultado de las diferentes incorporaciones de obras de arte que se han ido sumando en el devenir histórico de dos cajas de ahorros andaluzas con sede central en Sevilla: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Huelva y Sevilla y Caja de Ahorros San Fernando de Sevilla y Jerez.

¹³Cifra que corresponde con el resultado final del inventario dirigido por Juan María Vélez Alvez finalizado en el mes de mayo de 2014

La primera se forma en el año 1990 tras la fusión del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla y la Caja Provincial de Ahorros y Monte de Piedad de Huelva, conocida comercialmente como El Monte. La segunda surge tres años después, en 1993, de la unión entre la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Jerez y la Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla, conocida como Caja San Fernando.



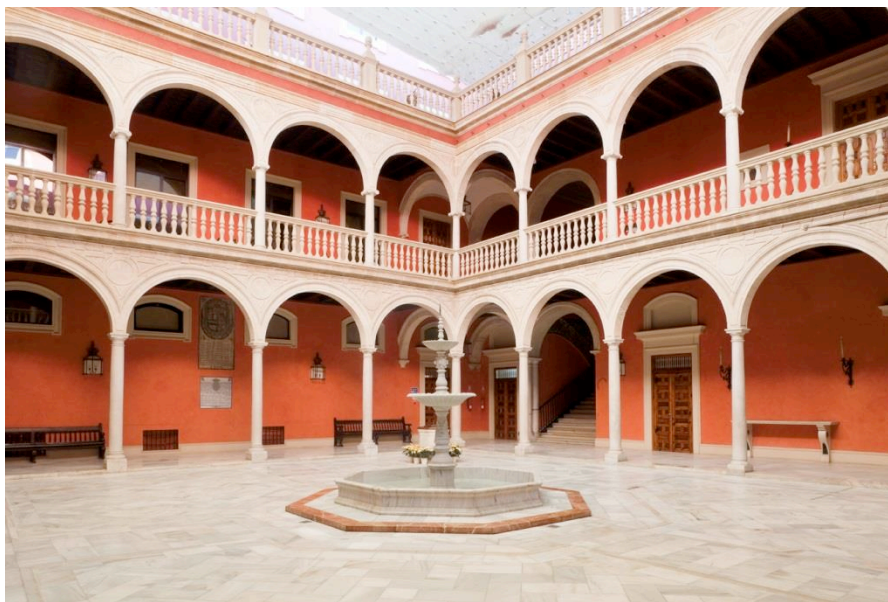
Árbol genealógico de Cajasol

En el año 2007 surge Cajasol, entidad que une a El Monte y Caja San Fernando. Los convulsos tiempos financieros vividos en el cambio hacia la segunda década de la centuria acaban con la desaparición de Cajasol como caja de ahorros. Las integraciones promovidas por el Ministerio de Economía desencadenan, entre otras muchas, la absorción de la caja de ahorros Cajasol por La Caixa, renombrada en 2011 como Caixabank, S.A.¹⁴.

¹⁴ Según *Informe Corporativo Integrado 2011* publicado por La Caixa.

El legado artístico generado por la caja andaluza pasa a engrosar el patrimonio de la Fundación Cajasol, entidad constituida como fundación de carácter especial en junio de 2013 y en 2014 se constituiría como fundación de carácter ordinario. La actividad de la fundación se limita al mantenimiento del patrimonio cultural y la obra social que anteriormente desarrollaba la caja, así como a la tenencia de las acciones de Caixabank propiedad de la antigua caja de ahorros.

En la actualidad es una fundación privada denominada Fundación Monte de Piedad y Caja de Ahorros San Fernando de Huelva, Jerez y Sevilla y cuyo nombre comercial es Fundación Cajasol. Su sede se encuentra en la Plaza de san Francisco número 1 de Sevilla.



Patio central de la antigua Real Audiencia de Sevilla, sede actual de la Fundación Cajasol

La actual Colección Cajasol es el resultado de la aportación de cada una de estas instituciones. Una aportación desigual, tanto en número de obras como en criterios de adquisición.

El recorrido de la Colección de arte Cajasol comienza en las entidades que la conforman como caja de ahorros. La característica principal de las mismas, al igual que

todas las cajas de ahorros en España, es la devolución a la sociedad de sus beneficios en forma de labor social y cultural. En el caso de El Monte, primero mediante una Obra Social que posteriormente se convierte en la Fundación El Monte y en el caso de la Caja San Fernando esta labor se instrumentaliza a través de la Obra Social.

La dispar trayectoria de ambas instituciones como entidades financieras, confluye en una historia paralela en la formación de sus colecciones de arte, aún con cronologías diferentes, los procesos evolutivos son comunes, se pueden resumir en cinco fases.

De la fundación de las instituciones al nacimiento de las obras sociales

La primera etapa se desarrolla desde el nacimiento de las cajas de ahorro hasta la creación de un organismo propio para la gestión de la Obra Social y Cultural. La colección de arte no existe como tal, en las diferentes instituciones se adquieren obras o se encargan obedeciendo a circunstancias diversas y heterogéneas, sin una intencionalidad definida de formar una colección de arte. Asuntos como la decoración de los espacios propios de las cajas, piezas procedentes de empeños o encargos realizados para homenajear a personajes ilustres de la institución, son las primeras motivaciones por las que las cajas de ahorros comienzan a acumular obras pertenecientes a su patrimonio.

El Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla y Monte de Piedad de Jerez son las dos instituciones más antiguas de lo que después se convertirá en Cajasol, por ello atesoraron las piezas que se pueden considerar iniciáticas de los fondos artísticos.

Los principios fundacionales de ambas entidades se encuentran en el ámbito de la cultura aún lejos del compromiso que llegan a adquirir con la misma bien avanzado el siglo XX. No contemplan la generación de actividades culturales y, aún menos, existe interés por el coleccionismo institucional. En esta centuria y media las entidades, de reducidas dimensiones aún, sobre todo el Monte de Piedad de Jerez, se dedican principalmente al empeño de bienes, actividad de la que se apunta la posible llegada a la entidad de alguna pieza pignorada en concepto de dación en pago¹⁵, aunque no existe una evidencia documental de ello.

La primera circunstancia que facilita la llegada de obras a la entidad es su propia trayectoria histórica. En este sentido podemos catalogar como las primeras pinturas que se suman a los fondos las que tienen como protagonistas los retratos que se

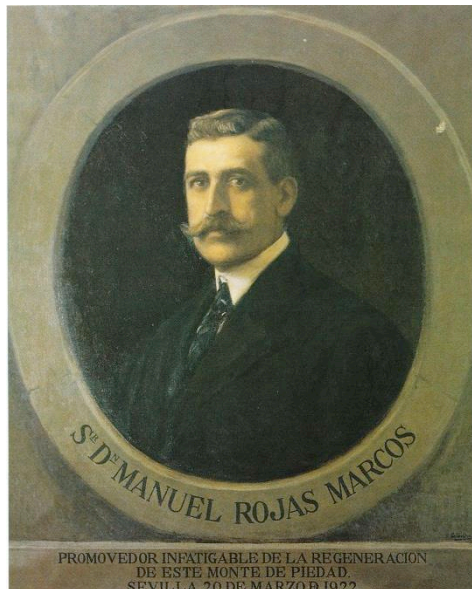
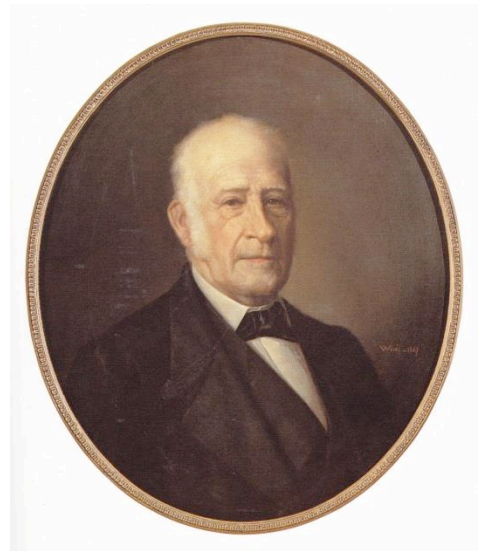
¹⁵ PÉREZ VALENCIA, F.J. Entrevista realizada el 11 de febrero de 2015 en Sanlúcar de Barrameda. Entrevistador: Juan María Vélez Alvez.

realizan de los miembros fundadores de ambas cajas de ahorros. Por parte de la jerezana los realizados por el pintor sevillano afincado en Jerez, Luis Sevil que tiene como protagonista a Don Rafael Rivero de la Tegera.



Luis Sevil. Retratos de los fundadores de la Caja de Ahorros Provincial de Jerez

Por su parte de El Monte de Piedad de Sevilla se conservan las obras de Don Francisco Moreno Zaldarriaga y Don Domingo Pérez de Ansoátegui, retratados por los pintores románticos José Gutiérrez de la Vega y Manuel Wssel respectivamente. Sin ser fundador, también se realiza un retrato de Don Manuel Rojas Marcos ejecutado por Gonzalo Bilbao. El personaje juega un papel importante en la regeneración del Monte de Piedad de Sevilla en la segunda década del siglo XX.

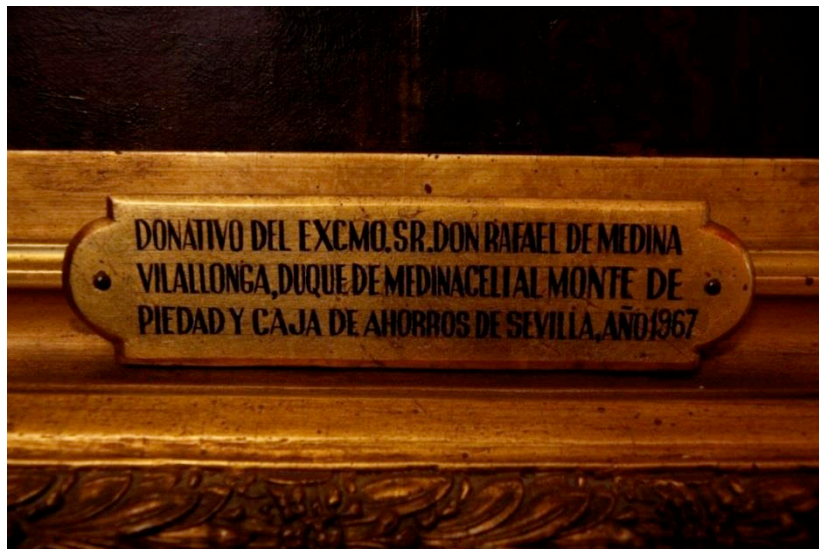


Retratos de Don Francisco Moreno Zaldarriaga, Don Domingo Pérez de Ansoátegui y Don Manuel Rojas Marcos.

La actividad propia de un monte de piedad inspira la cesión de la obra *La última alhaja* de María Luisa Puiggener, una de las primeras obras que pasa a engrosar los fondos de la colección. Se trata de una cesión anónima que se recoge en una cartela en la moldura central de la pieza.



La última alhaja. María Luisa Puiggener.



Cartela adherida al marco de la obra *la Última alhaja*.

En este periodo las obras tienen un sentido de identidad autorreferencial de la propia Caja de Ahorros, mostrando literalmente su historia o propósitos. El valor cultural, histórico o social no es tenido en consideración, no existen criterios unificados de adquisición y, por tanto no se puede establecer este conjunto de obras aún como colección de arte.

El Inicio de la labor cultural: la Obra Social y Cultural

La naturaleza fundacional de las cajas de ahorro supone la atención de unos peculiares compromisos a la hora del reparto de los beneficios a través de la dotación de fondos a la obra benéfico social, ya que una parte del excedente revierte en la comunidad donde se encuentra ubicada la entidad.

Las cajas de ahorro son consideradas instituciones financieras de carácter social, pues revierten en la comunidad donde se encuentren ubicadas una parte importante de sus beneficios a través de una serie de actividades destinadas a atender necesidades civiles de carácter sociocultural. Se trata de entidades que presentan dos funciones: la financiera y la social, ambas se encuentran íntimamente relacionadas.

En los comienzos de los años sesenta del siglo XX, la asignación por ámbitos funcionales cambia respecto a los planteamientos más tradicionales de la obra social, ya que la llamada *Sociedad del Bienestar* ha hecho que se reduzcan paulatinamente las prestaciones asistenciales que dominaron la obra social hasta la década de los 70, con el correspondiente incremento del ámbito cultural. Es decir, el cambio en la dotación a lo largo del tiempo en las respectivas áreas puede estar explicado por el gran salto del estado del bienestar, que ha permitido atender necesidades básicas, que antes caían bajo el ámbito de las Cajas de Ahorros (escuelas de enseñanza primaria, bibliotecas, centros sanitarios, etc.), por un mayor apoyo a la producción cultural.

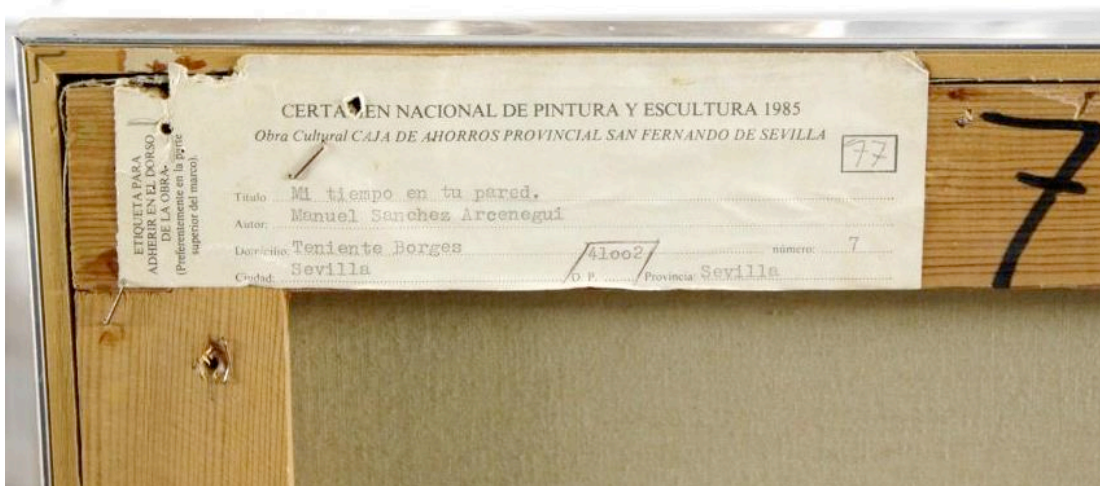
Estos condicionantes permiten la puesta en marcha de una manera cada vez más especializada de áreas dedicadas a la gestión de las obras sociales y culturales destinadas a realizar una labor centrada en la ayuda social y, cada vez con mayor protagonismo hacia la cultura.

En las diferentes cajas de ahorros que conformarán Cajasol no aparece aún la denominación de colección de arte para denominar a sus fondos. Éstos se amplían mediante diversos mecanismos, orientados hacia la acción y difusión cultural, con la producción de propuestas que de manera colateral amplían el patrimonio artístico de las cajas. El objetivo de crear una colección de arte propia todavía no se encuentra presente entre los objetivos de las instituciones.

La creciente promoción cultural tiene como una de sus actividades más prolíficas la celebración de certámenes orientados a incentivar la creación plástica. En las cajas que conformarán la Caja de Ahorros San Fernando de Sevilla y Jerez, se organizan sendos certámenes de carácter nacional.

El primero en nacer es el Certamen Nacional de Pintura Caja San Fernando, cuya puesta en marcha se produce en el año 1961. Unos años después se opta por ampliar el concepto del concurso pasando a denominarse Certamen Nacional de Pintura y Escultura. Por último, se decide una denominación que aspira a ser más global, acorde con las nuevas tendencias de las artes plásticas, siendo renombrado como Certamen de Artes Plásticas, el cual tiene su última edición en el año 2006, último año de vida de Caja San Fernando. Independientemente de su denominación, el certamen alcanza cuarenta y tres ediciones.

El primer premio consiste en la adquisición por parte de la entidad. El resto de obras seleccionadas eran expuestas y algunas también adquiridas sin que conste un criterio específico.



Bastidor con etiqueta del certamen de la obra titulada *Mi tiempo en tu pared* de Manuel Sánchez Arcenegui. Obra seleccionada como accésit en el Certamen Nacional de Pintura y Escultura del año 1985. Esta mención no obliga a la adquisición de la obra aunque en la actualidad es propiedad de Cajasol.



Manuel Sánchez Arcenegui
Mi tiempo en tu pared. 1985.
 Óleo sobre lienzo. 90 x 80 cm.



ABC
de las artes

"Tragicomedia", de Ignacio Cortés, y "Recogimiento", de Jesús Gavira, primeros premios de pintura y escultura, respectivamente; a la derecha, "El cazador", óleo de Ignacio Berribeña, premio especial de pintura.

MAS de doscientas cincuenta obras fueron presentadas al Certamen Nacional de Pintura y Escultura 1985, convocado por la Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla. Amplia respuesta a una tan feliz como prometedora iniciativa artística y ardua tarea, también, además de difícil e ingrata, la obligatoriedad de dejar reducida tan considerable participación a las sesenta y seis creaciones, entre pintura y escultura, que ahora se exhiben en la Sala Chicarreros. Una exposición en la que, aun limitada por su propio espacio, se hallan representadas todas las tendencias que, como muestras del heterogéneo panorama artístico contemporáneo, se hicieron notar en esta convocatoria. Elías, reunidas, componen una exposición coherente y montada con tacto que si para el simple visitante ofrece el atractivo de la variedad —con ella, también, el de la amenidad—, cumple al mismo tiempo un estimable servicio informativo para los amantes de las artes plásticas.

Si no es fácil juzgar en su conjunto una muestra tan diversa y abundante, imposible hacerlo aquí respecto a la obra de cada uno de los muchos artistas en ella representados. De todos es sabido que el arte de nuestros días se divide en un amplísimo repertorio de lenguajes plásticos, pero a nadie medianamente informado se le oculta que todos ellos tal vez puedan resumirse en no tantos. Este criterio, quizá no siempre afortunado, es el que,

Certamen Nacional de Pintura y Escultura 1985

Caja de Ahorros San Fernando Chicarreros s/n. Hasta el 30 de octubre De 12 a 14 y de 19 a 21

por razón de espacio, emplearemos para agrupar a los autores premiados y, con ellos, a los distinguidos con accésit y menciones honoríficas, obviando por la misma circunstancia y a nuestro pesar, a los restantes participantes.

En el casi medio centenar de obras pictóricas seleccionadas predominan las de un expresionismo capaz de transmitir

los más recónditos sentimientos humanos y las visiones más surreales. A este amplio grupo pertenecen las obras de Ignacio Cortés, Antonino Parrilla e Ignacio Berribeña, distinguidos con los premios primero, segundo y especial para un artista andaluz o residente en Andalucía, respectivamente, así como las de Antonio Hidalgo y Manuel Domínguez Guerra, ga-

nadores de sendos accésit, y María José Domínguez Parreño, Servando Corrales, Francisco Javier López Huecas, Carlos González Álvarez, Francisco Moledano, Eduardo Laborda, Cándida Garbarino, Mario León, Juan M. Calle y Juan Ibáñez Mantero, joven pintor de Villarrasa muy a tener en cuenta. En el vasto capítulo que propone el mayor entendimiento entre la figuración y la abstracción, hay que registrar la obra de Manuel Sánchez Arcenegui, ganador de un accésit; Francisco Valladolid y Alberto Mañero, con sendas menciones honoríficas. Dentro del realismo más o menos extremado, donde también caben esas nuevas maneras que tampoco son incompatibles con la práctica del más exigente oficio, la pintura de Miguel Parra Boyero, distinguido con un accésit, y María José Villayandre Fornies, Miguel Ballesta y José Ortega, con menciones honoríficas.

Entre los escultores, junto a Jesús Gavira, primer premio, y Jaime Gil Arévalo, premio especial, destaquemos las menciones honoríficas concedidas a Enrique Ramos Guerra, Salvador García, Antonio Sosa, Olegario Martínez Sánchez y Lole García, en posesión cada uno de ellos de una muy personal dicción plástica. Esperemos que de tener continuidad esta iniciativa, como deseamos, el número y la cuantía de los premios destinados a esculturas se equiparen en futuras ediciones a los de pintura. Sería lo justo.

Manuel LORENTE



"La carga de los mamelucos", de Jaime Gil Arévalo, premio especial de escultura.

VIERNES 25-10-85

ABC/77

En no pocas ocasiones las obras no premiadas ni seleccionadas quedan sin recoger por sus autores. Esta circunstancia se produce por cuestiones económicas ya que el participante era el encargado de la recogida por sus propios medios. Si el origen del envío era lejano al destino del concurso, la ciudad de Sevilla, algunas piezas quedaban sin ser recogidas en la sede de la institución. Éstas, finalizado el plazo de recogida, quedan en posesión de la caja.



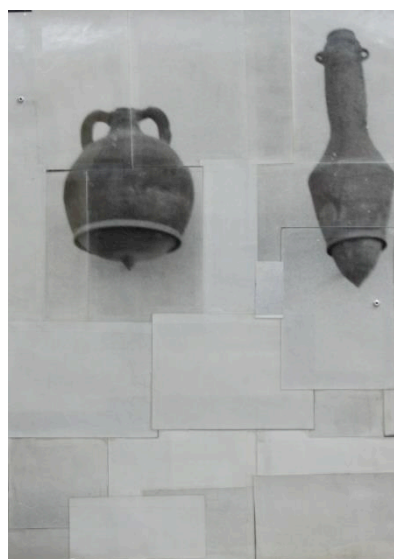
Bastidor con etiqueta del certamen de la obra no premiada y titulada *Silueta* de José Gresely. El domicilio en Barcelona del autor hace indicar que no procedió a su recogida.

El Certamen Nacional de Pintura y Escultura no es el único que organiza la Caja de Ahorros Provincial San Fernando. Paralelamente a éste se desarrolla el Certamen Nacional de Fotografía Caja San Fernando cuya primera edición se celebra en el año 1988 y su organización se prolonga de manera anual hasta el año 1999, contando con un total de once ediciones.

La convocatoria premia dos variantes técnicas, la fotografía en blanco y negro y en color. Las obras ganadoras eran adquiridas por la institución y pasaban a formar parte de su fondo patrimonial. Algunas obras premiadas son las siguientes:



Santiago Navarro Pantojo
Sombrero de copa (paisaje)
 Fotografía color. 40 x 75 cm.



MP&MP Rosado Garcés
Tabla de Dressel
 Fotografía blanco y negro. 61 x 46 cm

Concurso de fotografía

• **La Caja de Ahorros San Fernando** de Sevilla y Jerez ha convocado su Sexto Concurso Nacional de Fotografía en las modalidades de blanco y negro y color.

El tema del concurso es libre, siendo la técnica y formato libres también, con la salvedad de que las obras deberán de presentarse sobre un soporte fotográfico o también sobre cartulina delgada de un tamaño mínimo de treinta por cuarenta centímetros. Cada autor podrá presentar una colección de tres fotografías en cada modalidad, siempre que no hayan sido publicadas o premiadas en otros concursos. Todas las fotografías presentadas llevarán al dorso el nombre del autor, su dirección y teléfono, así como el título de la obra si lo tuviere. Las obras se remitirán, libres de gastos, a: Caja San Fernando de Sevilla y Jerez, Plaza San Francisco nº 1, D.P. 41004 de Sevilla, hasta el día 16 de septiembre de 1994.

Un jurado formado por personas vinculadas al arte fotográfico de reconocido prestigio y cuya composición se hará pública oportunamente, seleccionará las obras a exponer en las ciudades de Sevilla y Jerez y adjudicará los premios que, tanto para la modalidad de blanco y negro como para la de color, tienen una dotación de 200.00 pesetas para el primer premio, 100.00 para el se-

ABC SEVILLA (Sevilla) - 24/07/1994, página 63.
Copyright © 2000 by ABC para el ABC. Queda prohibida la
reproducción de esta web, en cualquier forma o modalidad, sin pre-
vio consentimiento escrito de ABC. Como resúmenes, reseñas o revistas de prensa con fines comerciales

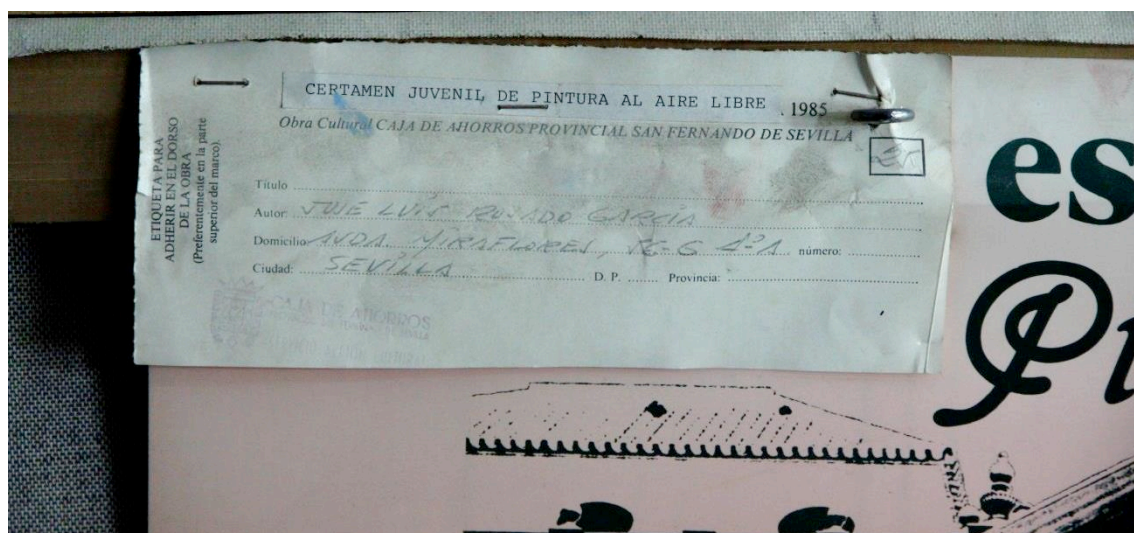
Bases del Certamen Nacional de Fotografía publicadas en el periódico ABC el 24 de julio de 1994

La posibilidad de seriación de la fotografía agudiza la no recogida de los trabajos presentados al certamen, por lo que las obras que pasan a formar parte de los fondos de Caja San Fernando es aún mayor que en el Certamen Nacional de Pintura y Escultura.

Por último, el tercer concurso organizado por Caja San Fernando fue el Certamen Juvenil de Pintura al aire libre. Las únicas ediciones de las que existen evidencias por el etiquetado de las obras son las correspondientes a los años 1985 y 1986. En el mismo,

se establece un tema principal, bajo el lema *Es tu Caja píntala*, la fachada de la Antigua Real Audiencia de Sevilla, sede de los servicios centrales de la Caja San Fernando.

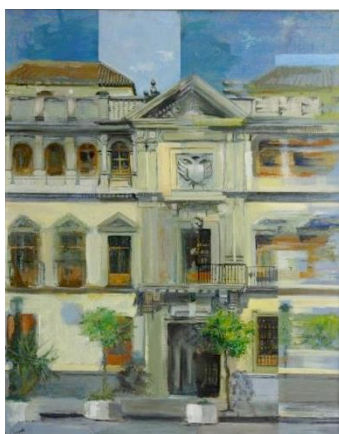
A pesar de estar dedicado a autores amateur, probablemente menores de edad, la entidad se queda en posesión de las obras y las conserva dentro de su patrimonio artístico.



Anverso de una obra participante en el Certamen Juvenil de Pintura al aire libre de la edición de 1985. Se observa el cartel del concurso con el lema del mismo.



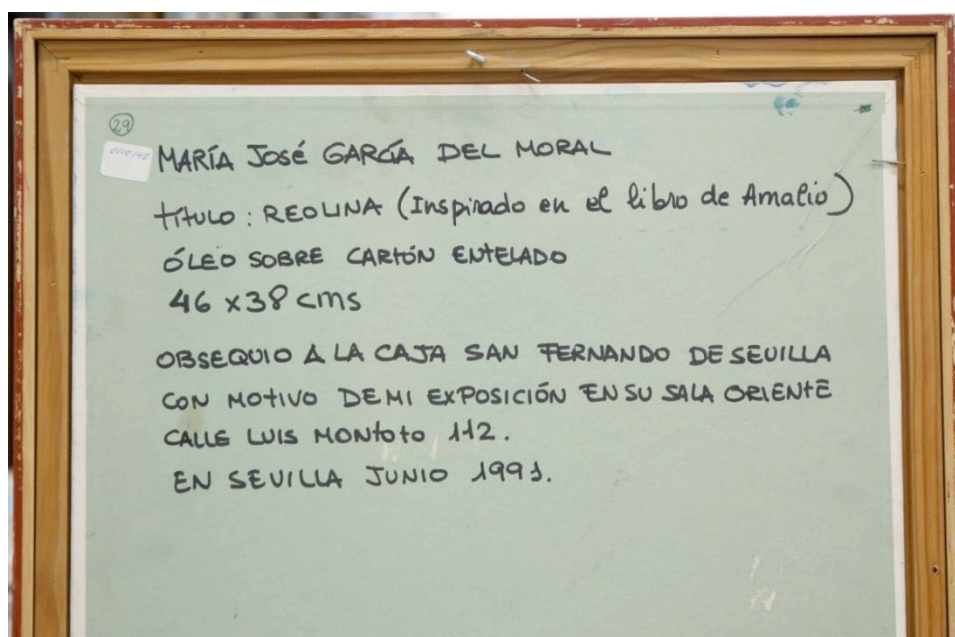
Etiquetas identificativas en el anverso de las obras. Pertenecen a las ediciones de 1985 y 1986, las únicas de las que existe constancia



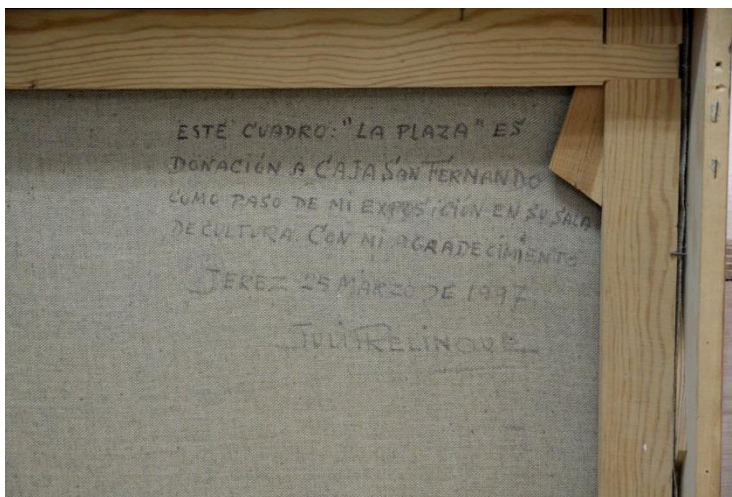
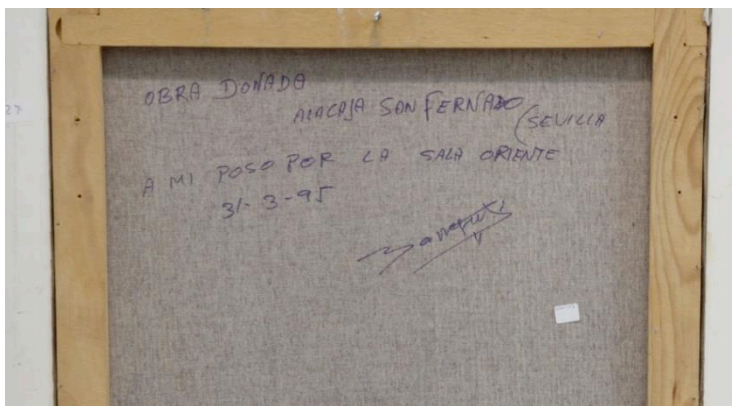
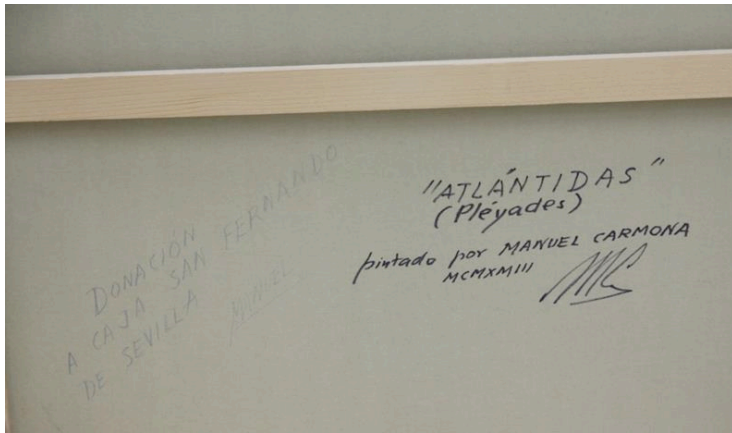
Obras participantes en el concurso, en la actualidad pertenecen a la Fundación Cajasol

Los certámenes organizados por Caja San Fernando, a pesar de ser la más notoria, en cuanto a cantidad, no suponen la única vía de acrecentamiento de su patrimonio artístico. La organización de exposiciones en la *Sala Oriente*, propiedad de la Obra Social y Cultural de la Caja San Fernando, situada en la calle Luis Montoto 112, suponen una nueva vía de entrada al patrimonio de la caja.

Las exposiciones organizadas en la citada sala, dedicadas de manera casi exclusiva a muestras individuales de autores locales, tienen como contraprestación la cesión en forma de donación de una obra expuesta a la entidad. Este acuerdo tácito entre artista e institución se plasma en el reverso de las piezas cedidas.

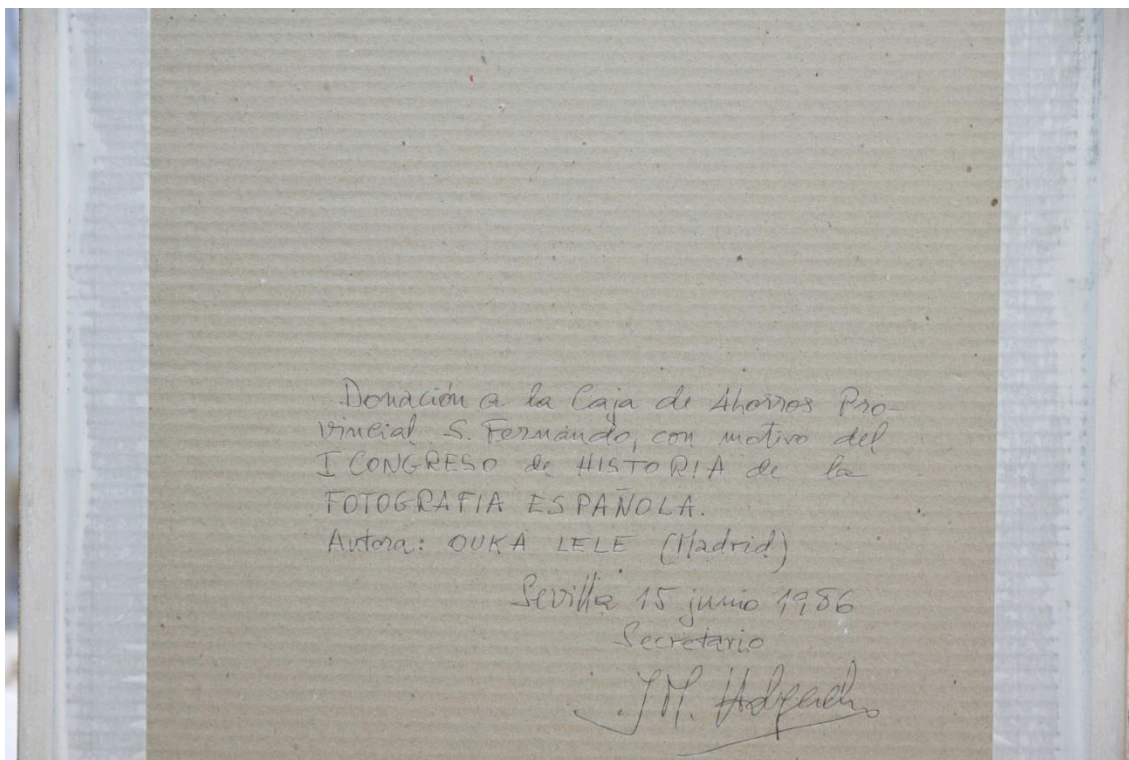


Reverso y anverso de la obra cedida por María José García del Moral a la Caja San Fernando con motivo de la exposición realizada en su sala de exposiciones.



Diferentes inscripciones de obras donadas a la Caja San Fernando como contraprestación de las exposiciones organizadas a sus autores. Como se puede observar esta práctica se realiza durante varios años, al menos de 1991 a 1997.

Las donaciones no sólo provienen de las exposiciones, otros eventos puntuales como el Primer Congreso de Historia de la Fotografía Española, organizado por la desaparecida revista *Historia de la Fotografía Española*¹⁶ en la sede de la Caja San Fernando en 1986 suponen fuente de nueva obra para la institución ya que sus participantes donan obra a la misma.



Reverso y anverso de la obra de la fotógrafa Ouka Lele cedida en 1986 a la Caja San Fernando.

¹⁶ BUXÓ, M. J. *De la investigación audiovisual: fotografía, cine, vídeo, televisión*. Proyecto A Ediciones. Barcelona. 1999. Pág. 83.

La última línea de incremento patrimonial en Caja San Fernando tiene como protagonista la edición propia de un disco de villancicos editado cada Navidad. La portada del mismo se encarga cada año a un pintor diferente, cuyo trabajo lo desarrolle dentro del ámbito de actuación de la caja y elegido por la Obra Social y Cultural de la Caja.

La portada del disco de Navidad continúa siendo producida en la actualidad por la Fundación Cajasol.

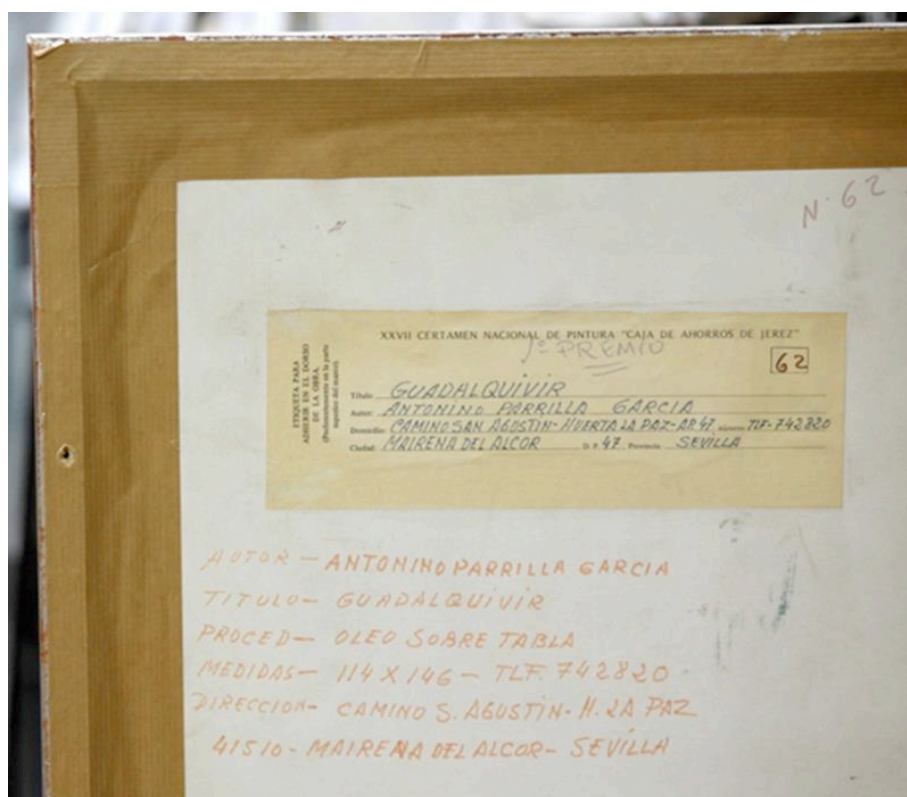


Portadas del disco de Navidad editado por Caja San Fernando. Sus autores son Cañete Babot, González de la Calle, Guillermo Pérez Villalta y Javier Buzón.

En cuanto a la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Jerez mantiene una política de incremento patrimonial similar a la institución con la que se fusionará. Al igual que la Caja de Ahorros Provincial San Fernando organiza un Certamen Nacional de Pintura, cuyas obras premiadas pasan a engrosar los fondos de la entidad.

El certamen se organiza por primera vez en el año 1958, convirtiéndose en una cita anual hasta el año 1993 en el que se produce la fusión con la Caja de Ahorros Provincial San Fernando. Por lo tanto se celebran treinta y cinco ediciones.

Las bases anuncian dos premios, en el caso de 1984, el primero de 500.000 pesetas y el segundo de 300000. Las obras premiadas pasaban a ser propiedad de la caja de ahorros. De éstas no existe documentación que acredite el listado de obras que pasan a formar parte de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Jerez, alguna pieza conserva el etiqueta del concurso, como un primer premio de la vigésimo séptima edición obra de Antonino Parrilla y una pieza de la vigesimonovena de Manuel Sánchez Arcenegui.



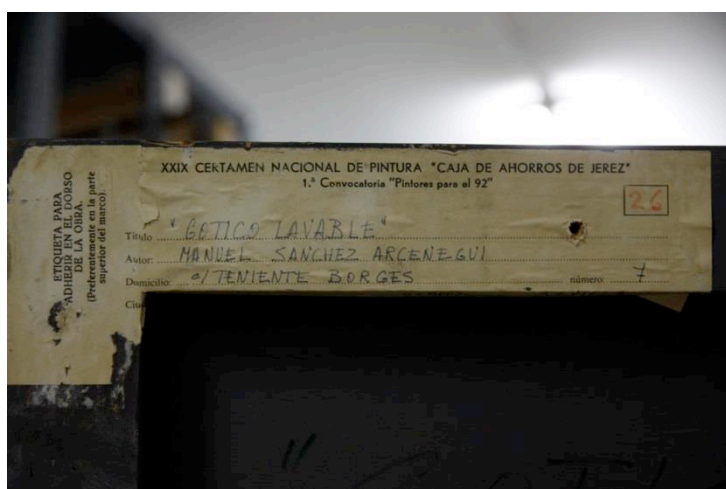
Reverso del primer premio en la vigésimo séptima edición del certamen



Antonino Parrilla

Guadalquivir. H. 1985

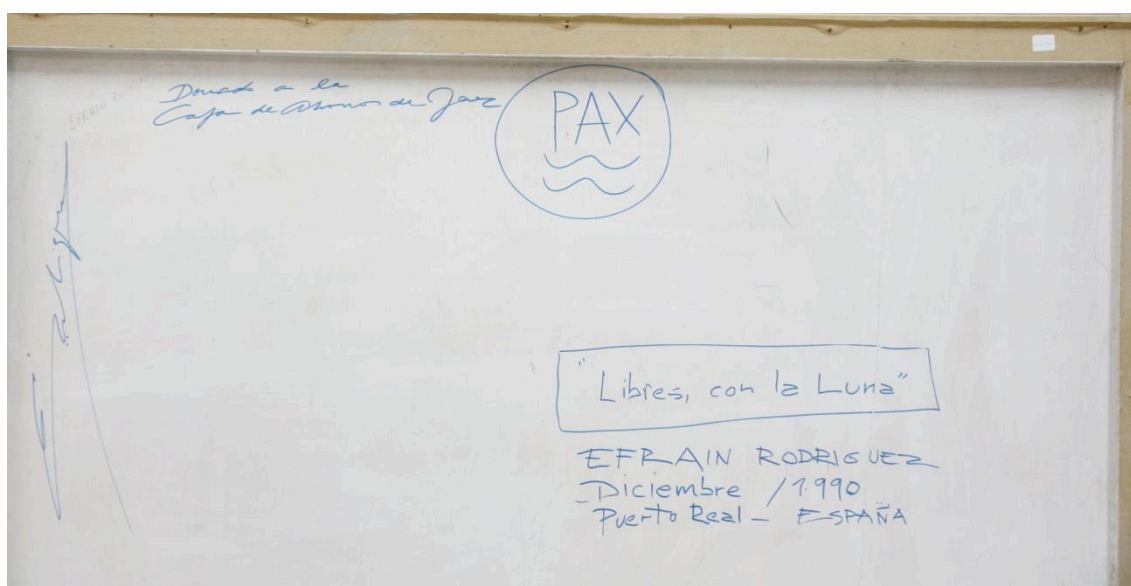
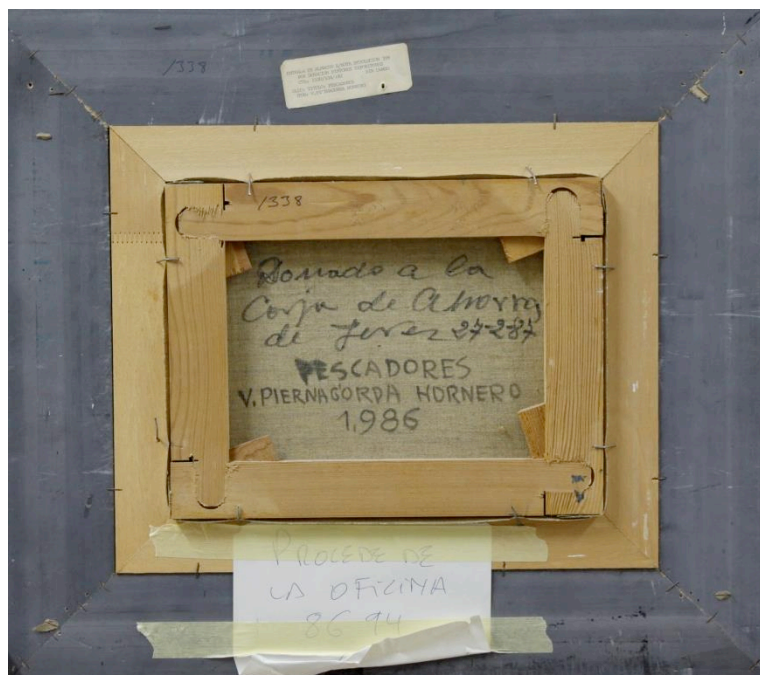
Óleo sobre tabla. 114 x 146 cm.



Reverso y anverso de la obra *Gótico Lavable* de Manuel Sánchez Arcenegui, la cual participó en la vigesimonovena edición.

Las cesiones también fueron una actividad común en el devenir de la acción cultural de la caja jerezana. El mecanismo, al igual que en la Caja de Ahorros Provincial San Fernando, supone la exposición individual de un artista a cambio de la cesión definitiva de una de las obras expuestas.

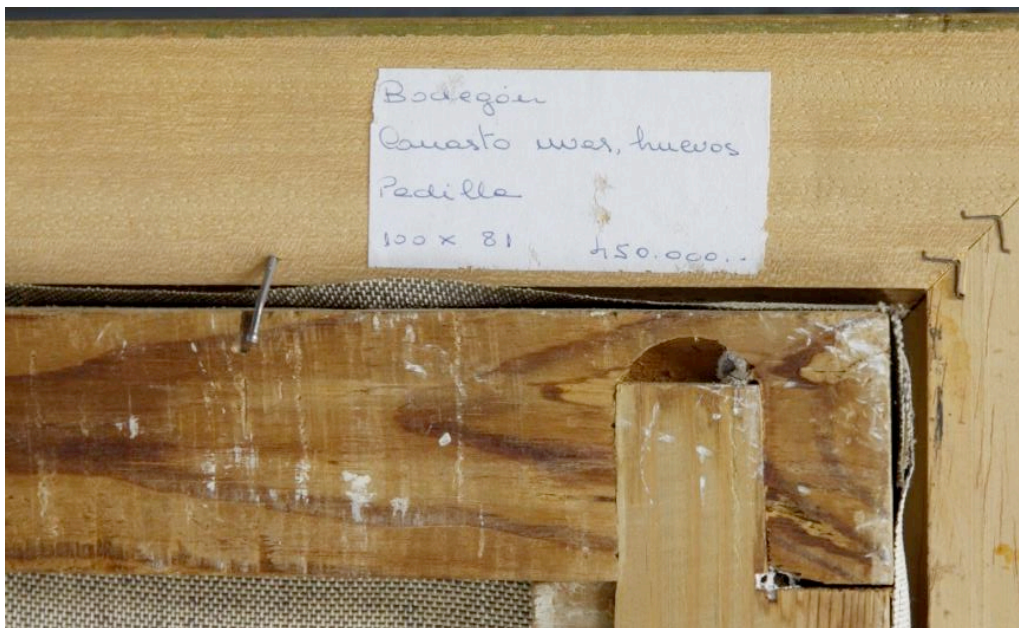
Las cesiones también se certifican mediante un escrito del autor en el reverso de las obras.



Obras cedidas a la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Jerez por Vicente Piernagorda y Efraín Rodríguez

La decoración de despachos y diferentes dependencias de la caja de ahorros también fue una razón para adquirir obras de arte. El criterio no obedece a una visión común de colección, simplemente a cuestiones estéticas, por lo que prima la presencia de pintura principalmente de carácter local y figurativa. La amabilidad de la imagen que debían proyectar las estancias, así como el gusto personal del trabajador, normalmente directivo, que la ocupase era el factor tenido en cuenta para la adquisición.

En algunas de las obras procedentes de la caja gaditana se conservan diversas etiquetas con el precio de las obras, lo que hace pensar que se adquieren directamente en una galería de arte o, incluso, en tiendas de decoración.



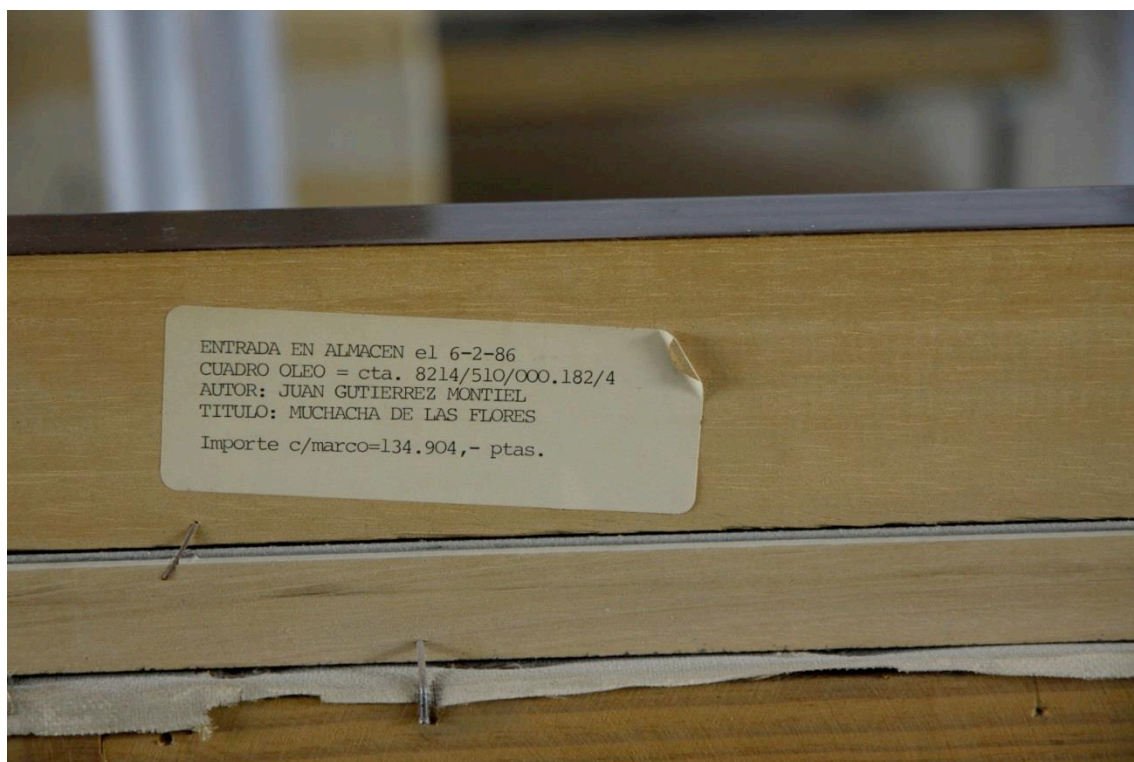
Reverso de una obra de Juan Padilla con el precio de compra



Juan Padilla

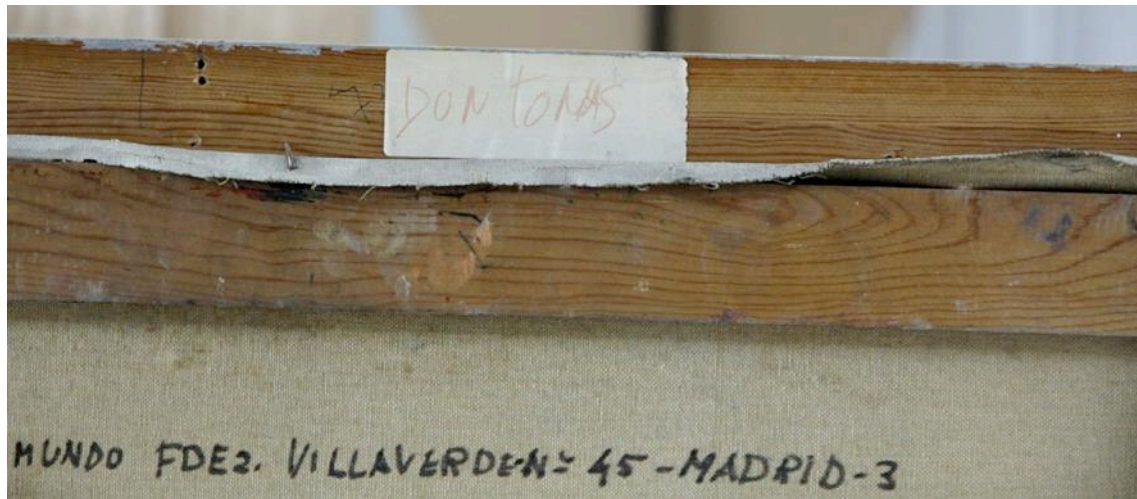
Canasto con uvas y huevos

Óleo sobre lienzo. 81 x 100 cm.



Reverso de una obra de Juan Gutiérrez Montiel con el precio de compra

El sentido de pertenencia que se llegaba a tener sobre las obras por parte de los empleados lleva a rotular con el nombre de los mismos las obras que le acompañaban en sus diferentes ubicaciones a lo largo de su trayectoria laboral.



Incluso algunas piezas tienen rotulado un croquis de su ubicación dentro de las oficinas en el anverso de las mismas.



Anverso de obra con croquis de su ubicación

En las cajas que conformaran El Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, es decir el Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla y la Caja Provincial de Ahorros y Monte de Piedad de Huelva, las vías por las que aumenta su patrimonio son sensiblemente diferentes.

El inicio de década de los ochenta del siglo XX supone un revulsivo para la labor cultural de El Monte. Dos son los hitos clave en este periodo y que marcarán el inicio de la incipiente colección de arte.

En primer lugar se impulsa en el año 1980 su Obra Cultural, alcanzado como hito cumbre la inauguración en el mismo año de la sala Villasís, ubicada en el actual pasaje Francisco Molina de Sevilla y activa hasta el año 1999.

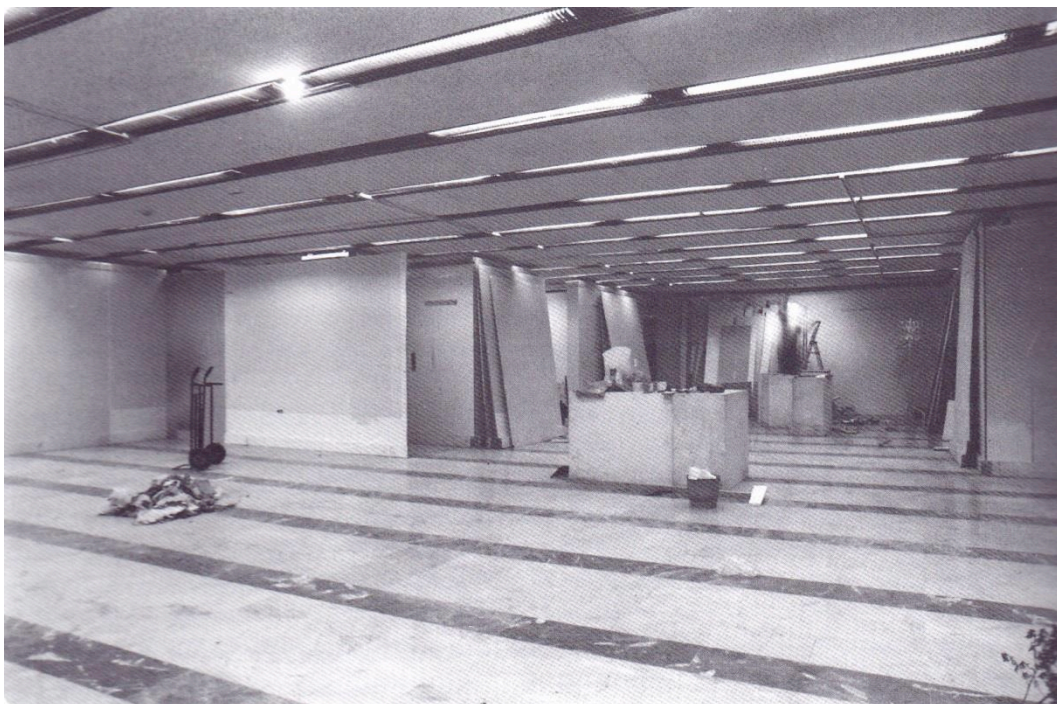
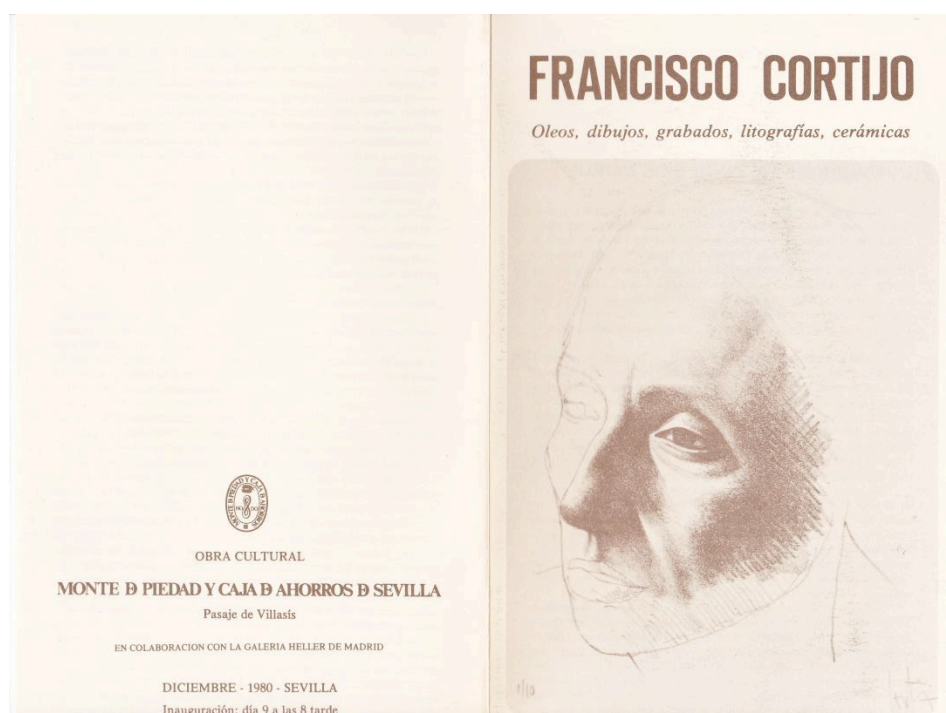


Foto del interior de la desaparecida Sala Villasís

La Obra Cultural, nacida bajo la presidencia de la Caja por Álvaro Villagrán y la dirección de Juan Pedro Álvarez, consolida un primigenio proyecto de colección, -no reconocida oficialmente como tal- ya que se adquieren piezas importantes para conformar una línea de futuro, ampliando principalmente los fondos contemporáneos¹⁷.

La aparición en la escena cultural de la caja de ahorros de Paco Molina supone el segundo de los hitos decisivos en esta década tanto para el comienzo como para el futuro de la colección de arte.

*Paco Molina entra en el año 80 para montar la exposición de Paco Cortijo en la Sala Villasís, a petición del propio Cortijo. Cuando acaba la exposición se plantea que Molina pueda quedarse como asesor de exposición, lo que supone el magma de la colección de arte, concepto que por entonces no existía.*¹⁸



Políptico de la exposición de Francisco Cortijo montada por Paco Molina en 1980, en lo que supone el inicio de su relación con El Monte de Piedad de Sevilla.

¹⁷ PÉREZ VALENCIA, F. J. *En el camino. Los fondos contemporáneos de la Colección El Monte como análisis de la acción artística en Sevilla*. (Trabajo de suficiencia investigadora inédito). Universidad Hispalense. 2001. Sevilla. Pág. 7.

¹⁸ PÉREZ VALENCIA, op. cit., Pág. 41.

Nacido en Madrid en 1941, Francisco Pérez Molina se erigió en uno de los personajes fundamentales dentro de la escena artística andaluza de los años setenta y ochenta.

Contando con apenas 17 años se inicia de manera autodidacta en el mundo de la pintura, influido por el *Grupo El Paso*, sus primeras creaciones se mueven dentro del discurso informalista propio del mismo. Su pintura, de gran expresividad, alcanza tintes dramáticos, adentrándose en corrientes de contenido existencialista, que más adelante integra con los planteamientos de *Estampa Popular*.

Comienza a exponer de manera colectiva en varias galerías: Sala Municipal de Pamplona o Arteluz. Hasta 1962 no realiza su primera individual en la Sala Martha de Madrid.



Imagen de Francisco Molina

En 1965 viaja a Sevilla, acompañado de Francisco Cortijo es acogido por Paco Lira, que le invita a exponer en el bar *La cuadra* ese mismo año. Esta sería su primera exposición en la ciudad en la que decidió vivir hasta su fallecimiento.

A partir de esta fecha comienza a adentrarse en el mundillo cultural sevillano, en el que con posterioridad, se convertirá en actor protagonista. De este modo colabora en las actividades del Club Cultural Tartessos como vocal de cultura, donde organiza exposiciones de pintores tan reconocidos como Luis Gordillo, Carmen Laffón o Manuel Millares.

Comenzada su labor como agitador cultural con la organización de exposiciones de vocación contemporánea, Molina nunca abandonó el ejercicio de la pintura, prueba de ello son las exposiciones individuales que realizó en la Galería *La Pasarela* de Sevilla y el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1966 o la colectiva titulada *Arte Contemporáneo Español* que itineró por varias ciudades españolas.

En el periodo comprendido entre 1970 y 1973 trabaja en el recién creado Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla con Víctor Pérez Escolano y José Ramón Sierra. Entonces situado en la iglesia de San Hermenegildo, Molina vive y pinta allí mismo. Por cuestiones burocráticas es contratado como bedel hasta que en 1972 se regulariza su situación y es nombrado Jefe de exposiciones. El año siguiente abandona la institución tras la dimisión de Víctor Pérez Escolano. Durante este periodo también colabora en la Galería Juana de Aizpuru, principalmente en la confección de su programación.

Sus logros como pintor le acompañan paralelamente: participa en la VII Bienal de París y en la colectiva *Nueve Pintores Sevillanos* que además de la Galería Juana de Aizpuru, se expuso en Juana Mordó (Madrid), Adriá (Barcelona), Val i 30 (Valencia) y Caja de Ahorros de Navarra.

En el año 1973 es nombrado Asesor Técnico del Director de la Obra Cultural de la Caja de Ahorros San Fernando, Manuel Rodríguez Buzón. Allí continúa con la intención de difundir el arte contemporáneo en la ciudad. Muestra de ello son las exposiciones *Múltiples de artistas españoles* o *Dibujos y pinturas de Artistas sevillanos en Colecciones Privadas*.

En 1975 firma un contrato bianual en exclusiva como pintor con la Galería Juana de Aizpuru. En estos años expone en las galerías Egam (Madrid), Decar (Bilbao), Eude (Barcelona) o Arts (Valencia).

A partir de 1980 Molina comienza su vinculación con la Obra Cultural de El Monte, relación que durará hasta su fallecimiento en 1993. En esta fructífera etapa combina exposiciones donde muestra los últimos lenguajes plásticos con otras de contenido más divulgativo. La transgresión, la participación ciudadana y el arte en la calle serán sus señas de identidad, unos parámetros que le hicieron tener un estilo propio y genuino con el que supo calar en el ámbito cultural sevillano y andaluz, a veces con buscada estridencia otras con sibilina inteligencia.

Desde 1983 a 1988 se volcó en esta faceta de gestor cultural pasando su carrera artística a un segundo lugar, prueba de ello es que en este periodo no realiza ninguna exposición individual. *Pintores de Sevilla* o la *Primera Bial Iberoamericana de Arte Seriado* son algunos de los trabajos expositivos más destacados de estos años.



Catálogo de la Primera Bial Iberoamericana de Arte Seriado

En 1988 retoma sus exposiciones individuales en la Galería Carmen de Julián de Málaga y en 1990 tras diez años vuelve a exponer en Sevilla en la Galería Marta Moore, donde exhibe vistas del Parque de María Luisa. En 1992 realiza su última exposición en la Galería Muralla de Úbeda.

En 1992 Molina aborda uno de sus proyectos más polémicos: *Pintores de Sevilla 1952-1992*. Quizás de manera injusta, este proyecto, uno de los últimos de su vida, le provocó agrias polémicas con varios de los artistas con los que había convivido durante un par de décadas. Probablemente era el sino de Molina: la controversia fue su compañera de viaje.

El 13 de junio de 1993 fallece en Sevilla. Se puede concluir que Molina fue el actor protagonista de la cultura sevillana de los años 70 y 80. Una mente preclara para unos, un personaje provocador para otros, no cabe duda de que poseía un criterio propio, formado y argumentado, que fue capaz de aportar a la ciudad de Sevilla el novedoso aire renovador que tanto necesitaba¹⁹.

En este periodo la adquisición de las obras se encuentra íntimamente ligada a la labor expositiva desarrollada por Francisco Molina al frente de la mencionada sala Villasís. Su labor como responsable de las actividades plásticas no sólo se limitó a programar las exposiciones que dieron forma a la actividad con el mayor carácter renovador y vanguardista de la ciudad de Sevilla en la década de los ochenta. La defensa de lo contemporáneo anima a la institución a adquirir obras presentes en las citadas exposiciones. Se produce el establecimiento de unas primeras referencias para la Colección a parir del desarrollo de una política cultural propia²⁰.

Los artistas de vanguardia se incorporan a la colección, permitiendo una lectura plural hacia el mundo de la creación, abriendo nuevos horizontes hacia lo contemporáneo y los nuevos modos en las artes plásticas.

No existe una documentación explícita que aporte información directa sobre la adquisición de obras en esos trece años, aunque si es posible establecer de manera

¹⁹ VÉLEZ ALVEZ, J. M. *San Francisco Molina que estás en los cielos*. Cajasol. Sevilla. 2009. Pág. 71.

²⁰ RODRÍGUEZ BARBERÁN, F.J. *La colección de El Monte. Breve Manual para su conocimiento*. Fundación El Monte. Sevilla. 1999. Pág. 91.

inequívoca la llegada a la institución de piezas concretas que argumentan la apertura hacia lo contemporáneo y las líneas principales, aún incipientes, de lo que será el inicio de una colección de arte amparada en criterios concretos.

En primer lugar el inventario realizado en 1993²¹, el mismo año del fallecimiento de Paco Molina, por Paco Pérez Valencia. En el mismo, las obras fechadas en la década de los ochenta, inequívocamente pasan a formar parte de los fondos durante el periodo de tiempo en el que Paco Molina es responsable de actividades plásticas de la Obra Cultural El Monte.

Las obras consideradas como las más emblemáticas se publican en el catálogo de La Colección El Monte, publicación que muestra parte del inventario realizado en 1993 y que por primera vez utiliza de manera oficial la nomenclatura de colección de arte para definir los fondos de la caja de ahorros.

Las adquiridas en este periodo se pueden dividir en dos tendencias bien diferenciadas, aunque ambas unidas por el hilo conductor del lenguaje contemporáneo.

En primer lugar un grupo de autores sevillanos o cercanos al ejercicio de la plástica en esta ciudad. Artistas maduros, con una trayectoria lo suficientemente amplia como para poder valorar con perspectiva su importancia en el desarrollo de la plástica andaluza. Estilísticamente practican el ejercicio de la pintura, técnica muy arraigada en las prácticas artísticas de la ciudad, principalmente por la insistencia en el desarrollo de la técnica de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla²².

La diferencia más apreciable en este conjunto radica en los diversos lenguajes ejercitados por estos artistas, una estética heterogénea propia del periodo cronológico en el que se realizan las obras.

La figuración conforma el desarrollo plástico dominante en este conjunto de piezas, con obras amables pertenecientes al llamado *realismo poético*²³ sevillano. Carmen

²¹ Anexo número 1.

²² La adscripción de las Escuelas Superiores de Bellas Artes a la Universidad como Facultades se estableció por la Ley General de Educación de 1970.

²³ Varios términos han sido utilizados para designar la corriente artística que surge a mediados de los años sesenta en Sevilla y que muestra un arte figurativo con gran carga de lirismo: intimismo poético, realismo mágico, etc. Aquí se utilizará Realismo Poético, por acercarse con mayor acierto al movimiento descrito,

Laffón y Joaquín Sáenz, los dos autores que mejor representan este movimiento pictórico, son los elegidos para formar parte de la colección con dos obras emblemáticas, que evidencian de manera rotunda el carácter de su producción.



Carmen Laffón. *Sevilla desde el río*. 1985-92



Joaquín Sáenz. *Ventana. Estudio de la calle San Eloy*. 1980

Una tendencia tan definida como la anterior se mezcla con visiones figurativas de mayor singularidad, que escapan a definiciones concretas de estilos o tendencias.

ya que lo hace desde una visión descriptiva y no lírica. La citada definición pertenece al Profesor Fernando Martín Martín en Sevilla y su provincia. Gever. Sevilla 1993.

Visiones personales cargadas de poesía e imaginación son las que ofrecen autores como Juan Romero y Rolando Campos.

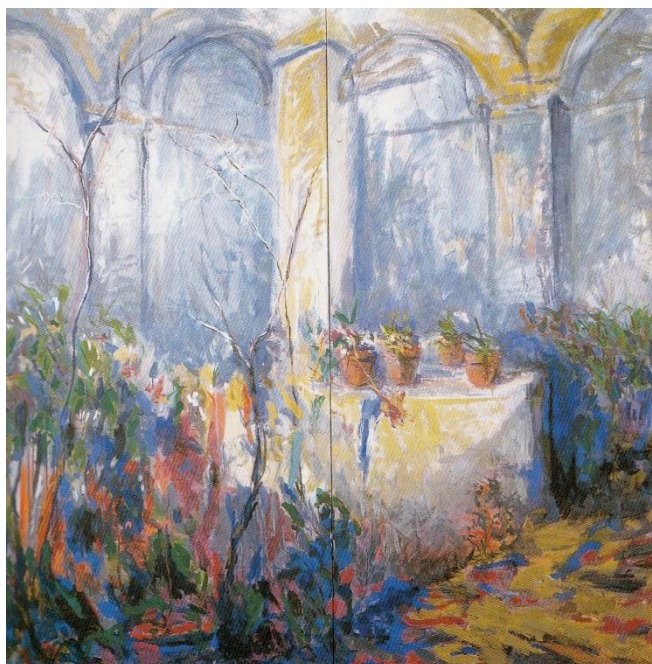


Juan Romero. *Jardín Becqueriano*. 1985-1990



Rolando Campos. *Guitarra junto a un bodegón*. 1989

El contrapunto a estas visiones tan singulares de lo figurativo lo ofrece Juan José Gómez de la Torre, con un lenguaje más académico influenciado posiblemente por su estancia en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla.



Juan José Gómez de la Torre. *Patio de san Clemente*. 1991

El bloque de pintores locales lo cierra Pedro Simón con una posición ante la creación diferente. La abstracción como espacio en el que plasmar sus ideales plásticos y la defensa de la pintura como elemento que va más allá de lo figurativo para adentrarse en lenguajes no descifrables desde la experiencia óptica pero si desde otras vertientes de la sensibilidad.



Pedro Simón. *Figura única*. 1981

El segundo bloque de obras manifiesta el interés de Molina por ampliar las miras hacia nuevos horizontes más allá del ámbito de actuación geográfico de la caja de ahorros para la que trabaja. Su trayectoria como programador de la sala Villasís constata el interés por mostrar la obra de autores de relevancia nacional. Es este ejercicio de difusión el que provoca la llegada a la colección de obra de autores de singular importancia en la plástica española.

La buena intuición de Molina en la selección de los artistas, más allá de la evidente calidad de las obras, lo ratifica el respaldo institucional que todos ellos han sido galardonados con posterioridad con el Premio Nacional de Artes Plásticas²⁴ concedido por el Ministerio correspondiente en cuyas competencias recayese la cultura.

El grupo de obras no es muy amplio pero recoge a algunos de los artistas de mayor renombre en la escena plástica española de los años ochenta: Alfredo Alcaín, Ramón Gaya, Juan Navarro Baldeweg y Fernando Zóbel.



Alfredo Alcaín. *La casita del bosque*. 1988

²⁴ Fernando Zóbel recibe la Medalla de oro al mérito en las Bellas Artes ya que en 1980 aún no se encuentra constituido el Premio Nacional.



Ramón Gaya. *A los mármoles del Partenón*. 1990



Juan Navarro Baldeweg. *Pájaros*. 1980



Fernando Zóbel. *Con el Veronés III*. 1984

La práctica totalidad de los autores de los bloques reseñados expusieron bajo el criterio de selección de Paco Molina en la sala Villasís: Alfredo Alcaín (Festival de pintura 1982), Fernando Zóbel (1983), Rolando Campos (1989), Ramón Gaya (1991), Juan Romero (1993) y Joaquín Sáenz (1991). Más allá de una coincidencia cronológica en la producción y llegada de estos pintores a la entonces Colección El Monte, el interés del programador por estos artistas queda patente.

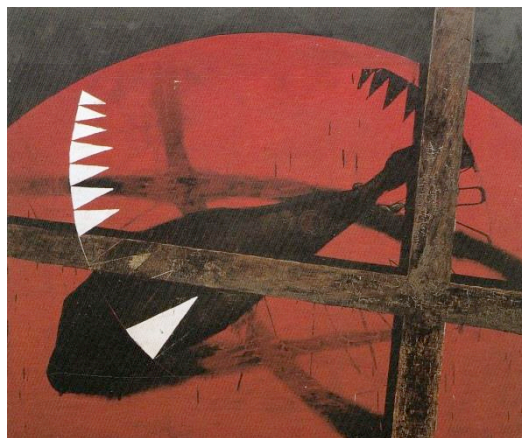
Más allá de la influencia de Paco Molina en la llegada de obra a los fondos de El Monte, la Obra Cultural El Monte participó en la organización del Certamen Internacional de Pintura Pintores para el 92. El mismo tiene un total de tres convocatorias, en las que la obra premiada pasaba a ser propiedad de la caja de ahorros.



Carlos Montaña. *Copas*. 1989



José Luis Barragán. *Guitarra*. 1991.



Rafael González Zapatero. *Gra un avec croix*. 1987

Las obras de Carlos Montaña, Rafael González Zapatero y José Luis Barragán fueron los primeros premios en las ediciones de 1988, 1989 y 1990. A continuación se muestran las actas del jurado de las ediciones citadas.

I CERTAMEN NACIONAL DE PINTURA «PINTORES PARA EL 92»

El Grupo de entidades constituido por:

Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Cádiz,
Caja Provincial de Ahorros de Córdoba,
Caja Provincial de Ahorros y Monte de Piedad de Huelva,
Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla, y
Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla,

en su deseo de contribuir culturalmente al mayor realce y esplendor de la conmemoración del V Centenario del Descubrimiento, han acordado que, por cada una de ellas, se proceda a la convocatoria de un Certamen Nacional de Pintura, bajo la denominación «PINTORES PARA EL 92», durante los años 1988, 1989, 1990 y 1991.

Es propósito de cada una de estas instituciones, concientes de la especial difusión y trascendencia que toda actividad cultural tendrá durante el desarrollo de tan importante efemérides, que las obras premiadas en estos certámenes figuren en una magna muestra conjunta, coincidiendo con la celebración de la EXPO'92.

ACTA DEL FALLO DEL JURADO

Se reúnen en la Sala de Exposiciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, —sita en el Pasaje de Villasís de nuestra ciudad—, el Jurado del I CERTAMEN NACIONAL DE PINTURA «PINTORES PARA EL 92», integrado por quienes a continuación se relacionan:

- D.^a Teresa Duclós (pintora).
- D. Arturo Andújar Cobo (representante de la Institución convocante).
- D. Santiago del Campo (pintor).
- D. Juan Gil Arévalo (representante de la Facultad de Bellas Artes, en sustitución de D. Francisco Borrás).
- D. Manuel Lorente (crítico de arte).
- D. Francisco Molina (pintor).

Excusa su asistencia, mediante carta de fecha hoy mismo, D. Juan Suárez Avila, quien declara su intención de votar, por este orden, a las obras presentadas por J. M. Bermejo, Montaña, C. Domecq y R. Zapatero.

Previamente el Jurado realizó, en fecha 11 de mayo próximo pasado, una primera selección sobre el total de obras presentadas, manteniéndose 56 de ellas.

Presentes todos los componentes del Jurado mencionados, a las 12 horas y veinte minutos se inician las deliberaciones referentes al método a seguir para determinar tanto las obras que habrán de exponerse en la muestra a inaugurarse el día 20 del mes en curso, como la obra premiada, acordándose que cada miembro del Jurado irá relacionando los números identificativos que figuren en las respectivas etiquetas adheridas a las obras que estime merezcan superar cada fase de la selección.

Así, tras reservar un total de 41 obras para la exposición, se seleccionan 10 cuadros para la opción al premio, a saber: números 2, 4 bis, 5, 7 bis, 9, 20, 105, 107, 111 y 177.

Posteriormente, y sobre las obras citadas, se realiza una segunda selección, en la que resultan elegidos los números 2, 4 bis, 7 bis, 20, 105 y 107.

A continuación se reduce el grupo de obras seleccionadas a cuatro: las correspondientes a los números 7 bis, 20, 105 y 4 bis.

Sobre este grupo de cuatro obras se establece una penúltima selección, quedando en concurso las correspondientes a los números 7 bis y 105.

Fijada la elección sobre estas dos obras, el Jurado acuerda por mayoría designar como ganadora del Certamen, y consiguientemente como merecedora del premio, a la número 7 bis.

Leída la etiqueta identificativa adherida al dorso, resulta ser su autor D. Rafael Zapatero, y su título «Nu aix croix I».

El Jurado acuerda asimismo hacer mención especial de las tres últimas obras que, junto a la ganadora, se mantuvieron hasta la penúltima selección, cuyos autores y títulos resultaron ser los siguientes:

- D.^a María José Caro Yusta / «Jugando con la luz del sueño en otra escala» (número 105).
- D. José María Delgado Gil Bermejo / «Enterramiento» (número 20).
- D. Rafael Villanueva / «Desde el ruedo ibérico» (número 4 bis).

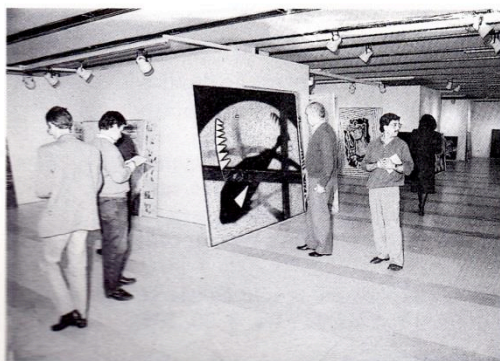
Leída este acta por todos y cada uno de los miembros del Jurado, la encuentran veraz en todos sus términos, y para que así conste, la suscriben en Sevilla, a 19 de mayo de 1988.

DATOS ESTADISTICOS SOBRE EL CERTAMEN

Pintores presentados	183
Cuadros presentados	357
Pintores preseleccionados	44
Obras seleccionadas para la exposición de dichos autores	56
Cuadros expuestos	41

PINTORES SELECCIONADOS NO INCLUIDOS EN LA EXPOSICION

José Luis González de la Muela
 Javier María Miranda
 Juan Palomo Reina
 Víctor Manuel Pulido



Siendo las 11 horas y 35 minutos del día 31 de mayo del año en curso, se constituye en la Sala de Exposiciones del Pasaje de Villasís el Jurado del Certamen Nacional de Pintura "PINTORES PARA EL 92" (2.ª edición), integrados por quienes a continuación se relacionan:

- D. Manuel Chaves Sánchez, en representación de la Entidad convocante.
- D. Joaquín Sáenz, pintor.
- D. Francisco Molina, pintor.
- D. Francisco Borrás, pintor.
- D.ª Rosa M.ª Subirana, Directora del Programa de Artes Plásticas de la EXPO' 92.
- D. Fernando Martín, Profesor Titular de Arte Contemporáneo en la Universidad de Sevilla.

Se registra la ausencia de uno de los miembros convocados D. Francisco Correal, periodista.

Se examinan la totalidad de las obras presentadas (389) y tras sucesivas selecciones se reservan para integrar la exposición 42 cuadros que en una segunda vuelta quedan reducidos a 37, que son los que integran la exposición que habrá de celebrarse en la Sala de Exposiciones del Pasaje de Villasís, a partir del próximo día 9 de Junio en conformidad con la base n.º 10 de la convocatoria.

Sobre este grupo de obras se efectúa una primera votación, en la que resultan elegidas, para optar al premio las obras signadas con la siguiente identificación*: 166, 97, 13, 88, 130, 137, E, 213, 208, B, 138, 44, 133, 38, 1, A, 109 y 108.

Este grupo de 18 obras queda reducido, en una segunda votación al integrado por las siguientes: 130, E, 213, 137, 133, A, 1, 166, 97, 13, 208, 88.

Estas 12 obras quedan posteriormente reducidas a 8, a saber: 133, 137, 88, 130, E, 166, 97, 208.

Finalmente se reservan como finalistas, en una cuarta votación a las siguientes obras: 130, 137, 88, 166 y 208.

(*) Las obras signadas con una letra llegaron a través de agencias de transporte una vez hecha la numeración del resto, sin que, por tanto, tenga mayor significación esta circunstancia.

En este punto el Jurado delibera sobre el sistema por el que se decidirá la obra ganadora, acordándose que cada uno de los miembros del mismo hará un voto ponderado, (desde 1 a cinco puntos) para cada obra finalistas. Consiguientemente, se procede a esta última votación, produciéndose los siguientes resultados:

- N.º 137: 24 puntos.
- N.º 166: 18 puntos.
- N.º 208: 16 puntos.
- N.º 88: 12 puntos.
- N.º 130: 10 puntos.

Se hace preciso hacer constar que uno de los miembros del Jurado sólo hace uso del voto ponderado más alto —5 puntos—, prescindiendo de los demás, sin que ninguno de los restantes componentes del mismo se ponga a ello.

A continuación se leen las etiquetas identificativas de las obras finalistas y de la ganadora, correspondientes a los siguientes autores y títulos:

Obra ganadora (n.º 137): “Copas”, de D. Carlos Montaña.

Finalistas:

- N.º 166: “Colmena, I-II”, de D. Miguel Pérez Aguilera.
- N.º 208: “Felipe II, Rey”, de D. Pedro Simón.
- N.º 88: “El Puente”, de D. Luis M. Fernández.
- N.º 130: “Centro de Energía Horizontal”, de D. Antonio Xosé Llerena López.

Sin más asuntos que tratar, se da por finalizada la reunión, levantándose acta de cuya veracidad dan fe los miembros del Jurado.

Siendo las 12,15 horas del día de la fecha, se reúnen en la Sala Villasís del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla los miembros del Jurado designado para el Certamen Nacional de Pintura "Pintores para el 92" que a continuación se relacionan:

- D. Jaime Fombuena Filpo, miembro del Consejo de Administración de la Entidad en representación de la misma.
- D. Rolando Campos, pintor.
- D. Francisco Molina, pintor.
- D. Carlos Montaña, pintor.
- D. Angel Pérez Guerra, periodista.

D. Vicente Lleó excusa su asistencia, delegando su voto en D. Francisco Molina mediante escrito que se adjunta a este acta.

Se registra la ausencia de D. Francisco Correal, citado previamente en tiempo y forma.

Queda así constituido el Jurado bajo la presidencia de D. Jaime Fombuena Filpo, comenzando las deliberaciones.

Tras un primer examen de la totalidad de las obras (311) presentadas a concurso, se establece una selección de las que habrán de integrar la muestra que se celebrará en la misma Sala a partir del próximo día 12 de junio, quedando fijadas en número de 32.

Sobre este grupo se realiza una primera votación, quedando elegidas para optar al premio las signadas con los números 4, 12, 14, 21 y 24.

Tras una segunda votación, resultan finalistas las n.º 4, 21 y 24.

Delibera el Jurado sobre cuál de estas tres obras merece el premio, y acuerda por unanimidad otorgarlo a la n.º 4, declarando finalistas a las n.º 21 y 24.

Seguidamente se leen las etiquetas identificativas de la obra premiada y de las finalistas, correspondiendo a los siguientes autores y títulos:

Obra premiada: "Guitarra" (n.º 4),
de José Luis Barragán.

Finalistas: "Seis vistas de un hombre aburrido" (n.º 21),
de Francisco Pérez Valencia.
"Jaque mate" (n.º 24),
de Pedro Simón.

Por indicación del Sr. Fombuena Filpo, se levanta acta provisional manuscrita, que es leída y firmada por los miembros del Jurado.

Sin más asuntos que tratar, se da por finalizada la reunión, redactándose posteriormente este acta definitiva, de cuya veracidad dan fe los que a continuación suscriben.

Sevilla, 1 de junio de 1990.

El nacimiento de la colección de arte: el camino hacia una identidad propia y la consolidación en la institución

El proceso de consolidación de las colecciones de arte en las dos entidades previas a Cajasol, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Huelva y Sevilla y Caja de Ahorros San Fernando de Sevilla y Jerez, responde a aspectos con ciertas similitudes en el desarrollo de los acontecimientos pero con acentuadas diferencias en los criterios de decisión sobre las colecciones de arte.

El cambio de etapa en la Colección El Monte, viene marcada por dos acontecimientos que se suceden a lo largo del año 1993 y que resultaran trascendentales en la trayectoria de la Colección de Arte durante las siguientes dos décadas, ya que en ese periodo se materializará en buena medida su configuración actual. En primer lugar, el responsable de artes plásticas de la Obra Cultural e instigador de la llegada de las primeras obras con ciertos criterios a la colección de arte, Paco Molina, fallece el mes de junio del citado año, cuando contaba tan sólo con 53 años de edad.

En segundo lugar, se realiza el primer inventario de las obras propiedad de El Monte. Esta labor se antoja fundamental para cualquier colección de arte ya que sólo se conserva aquello que se conoce, por ello se puede considerar como el primer paso

dado para otorgar categoría de colección a lo que hasta ese momento había resultado ser una acumulación de fondos.

El encargo lo recibe Francisco Pérez Valencia que, con 24 años de edad comienza su vinculación con la colección de arte, relación que perdurará casi dos décadas convirtiéndose en el responsable de la misma en el cargo de Director hasta el año 2010²⁵.

Formado en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, es Licenciado en Bellas Artes en la especialidad de Dibujo.



Fotos de carnet de Paco Pérez Valencia en la segunda mitad de la década de los años 80 y primeros de los 90

recibe el encargo por parte del entonces Director General de El Monte, Juan Pedro Álvarez:

²⁵ Anexo número 2

En el año 93, tras el fallecimiento de Paco Molina en el mes de junio, día de san Antonio, Don Juan Pedro Álvarez, Director General de El Monte, me ofrece la posibilidad de realizar un catálogo recopilatorio de la obra propiedad de El Monte. Tras las dudas iniciales suscitadas por considerar que ese trabajo era propio de un historiador y no de un pintor. Finalmente mi padre me convence apelando al entorno de pintores, pertenecientes a la generación de los años ochenta, cercanos a mí y que se encontraban presentes en la colección: Ricardo Cadenas, Patricio Cabrera, Javier Buzón... ellos, como yo, participaban en los montajes de exposiciones en la Sala Villasís. Me dije, bueno... ¿por qué no?²⁶

La labor de inventariado se divide en dos procesos paralelos. En primer lugar, un trabajo directo de catalogación de obras que realiza Pérez Valencia, tanto en almacenes pertenecientes al Departamento de Inmovilizado de la caja de ahorros, como en los edificios de los servicios centrales de la entidad, lugares que acogen las piezas de mayor relevancia ya que, en los mismos, se encuentran las dependencias más representativas desde el punto de vista institucional.

La segunda línea de trabajo se materializa en el envío de fichas a las diferentes sucursales de la red de oficinas de El Monte. Esta labor tenía como objetivo localizar piezas destinadas a la decoración en la red comercial y debían ser cumplimentadas por los empleados de cada sucursal.

²⁶ PÉREZ VALENCIA, op. cit., Pág. 41.

- USO INTERNO -

233/93 Anexo 00

FECHA
16-11-93

HOJA
1/1

ORIGEN

VICESECRETARIA GENERAL

DESTINO

TODOS LOS CENTROS

ASUNTO

CATALOGACION DE OBRAS DE ARTE

**U.C.005/93 A-13
FECHA: 15/11/93**

Fecha: Clave:	Fecha: Clave:	Fecha: Clave:	Fecha: Clave:	Fecha: Clave:	Fecha: Clave:
Fecha: Clave:	Fecha: Clave:	Fecha: Clave:	Fecha: Clave:	Fecha: Clave:	Fecha: Clave:

Se va a efectuar un trabajo de identificación y catalogación de las Obras de Arte propiedad de la Entidad, por personal especializado en la materia. De cara a facilitarles al máximo el trabajo, se pide a las distintas Unidades organizativas de la Entidad y muy especialmente a las oficinas cumplimenten el Boletín adjunto y lo remitan a la mayor brevedad a Vicesecretaría General, a la que se pueden dirigir para aclarar cualquier duda que tengan.

En "Identificación" deben poner, si lo saben: título de la obra o tema, autor, tamaño (ancho y alto en cm.), fecha y cualquier otro dato significativo.

UNIDAD/OFICINA: _____

En esta Unidad existe(n) obra(s) de:

Identificación

Pintura: SI / NO

Grabado/Obra en papel: SI/NO

Escultura: SI / NO

Otras: SI / NO



Circular en la que se indica a las sucursales la realización del inventario. 16 de noviembre de 1993.

Comienzo a indagar en lo que hay para realizar el catálogo de los fondos El Monte, el mismo se realiza después del verano.

Me indican que hay un almacén en desuso en el Polígono Calonge, allí encuentro un montón de piezas “arramblás”, allí no hay ningún tipo de rigor. En las oficinas también se reparten obras, me sorprende encontrarme con alguna oficina, como la de Plaza de Cuba que, por criterio de su arquitecto, se adquieren algunas piezas en la Galería Juana de Aizpuru o la Galería La Pasarela, eso era lo mejor que había en un espacio pequeñito.

Entonces se estaba construyendo Molviedro²⁷, como centro de cultura, y piensan en llevar alguna pieza. Se trata de saber un poco donde estaba repartido todo, en ese momento no hay ningún tipo de control. Me ayudan las personas más vinculadas a la red de oficinas que son del Departamento de Inmovilizado. Me ayudó mucho Antonio Montero y Pepe Suárez²⁸. Éstas eran las personas que tenían más control de las cosas que estaban dentro de la Entidad. Me puse a ver lo que había y cómo se tenía. Sorprendentemente son personas vinculadas a mantenimiento y limpieza las que me fueron descubriendo cosas que quedaban ocultas de una inspección rutinarias, metidas en armarios, descolgadas, no por mala fe sino porque se iban desmontando habitáculos y se iban guardando las cosas, no había almacén.

En piezas institucionales también me ayudó mucho Manolo Mojarro, Relaciones Públicas de la entidad, sobre todo bienes patrimoniales²⁹.

En Sevilla, Villasís era una cueva de Alí Babá, salían piezas de armarios, etc.

Lo que hice (para las oficinas) fue mandar un formulario para que todas las sucursales me digan que tienen, ahí es cuando me encuentro con obra de Cezanne, de Monet, y digo ostras ¿Qué es lo que hay aquí? Me daban algunas especificaciones en las observaciones que describían: también pone printed in London, entonces me di cuenta

²⁷ Edificio gestionado por la Obra Social y Cultural de El Monte.

²⁸ Antonio Montero trabajó como Jefe de compras de la entidad y Pepe Suárez como empleado de la Unidad de mantenimiento.

²⁹ Bienes históricos de la caja de ahorros: bombos de sorteos, balanzas de pesaje de joyas para el monte de piedad, etc.

que la gente no sabía muy bien lo que tenía en las oficinas. Ese fue el arranque el primer año.

UNIDAD/OFICINA:	<u>R. CATÓLICOS</u>
En esta Unidad existe(n) obra(s) de:	Identificación -----
Pintura: SI / NO	_____

Grabado/Obra en papel: <u>SI</u> / NO <u>NO</u>	_____

Escultura: SI / NO	_____

Otras: SI / NO <u>SI</u>	_____

Handwritten notes in the 'Grabado/Obra en papel' section:
 1979 Grabado 13/34 Carmina Laffitz, Josep Gortz
 1976 7.2.1976 Carmina Laffitz, Josep Gortz

Ficha de inventario perteneciente a la oficina de Reyes Católicos en Sevilla.

El resultado del inventario asciende, según Paco Pérez Valencia, a unas tres mil obras aunque la relación definitiva se encuentra desaparecida. Se conserva el listado correspondiente a los servicios centrales de Sevilla y Huelva, así como algunas fichas individuales de sucursales bancarias.

El número de piezas no sé cuántas podían ser, calculo que podrían superar las dos mil, seguro. Luego se fue encontrando obra desperdigada.

Alcanzado el objetivo de finalizar el inventario de la obra artística de la entidad, el resultado permite obtener una visión de conjunto, por lo que comienza un proceso de análisis y reflexión global de las piezas inventariadas. El planteamiento de partida lo explica Pérez Valencia de la siguiente manera:

El concepto de colección nos damos cuenta que tiene bloques muy bien estructurados sólo por reunión:

En primer lugar piezas regionalistas, las primeras piezas que llegan donadas o dadas por un pago de un préstamo no pagado son piezas clásicas, decimonónicas y regionalistas de principios del siglo XX.

En el segundo bloque nos encontramos con los años 80 pero porque es el día a día, concursos donde las piezas se van quedando, Paco Molina pide que se compre la pieza de Alcaín, de lo mejor que había...

Por último la obra gráfica, una colección dentro de la colección. Yo estuve en una operación de dación en pago de obra de la galerista Carmen Carmona y había piezas de Chillida, Pérez Villalta, éstos nunca hubieran entrado en la Colección y aparecieron como obra gráfica, esto nos sirvió incluso para hacer una Colección como la colección Testimoni de la Caixa, destinada a espacios de trabajo. Así que en las oficinas de El Monte se comenzaron a colgar, Gordillos, Chillidas, Cortijos³⁰.

El inventario, más allá de suponer un listado de obras, acentúa el carácter de oficialidad de la colección, la consolida a nivel institucional y actúa como punto de partida para su posterior desarrollo.

La conclusión del proyecto, lejos de suponer el final de la relación laboral de Pérez Valencia con El Monte en lo que se suponía iba a ser una labor puntual, supone el punto de partida de la misma. Su continuidad en la institución como asesor para la

³⁰ PÉREZ VALENCIA, op. cit., Pág. 41.

Colección de Arte El Monte y con posterioridad como director, supone el comienzo de la profesionalización en el trabajo de gestión de los fondos.

En base a la entrega del inventario, Don Juan Pedro me propone que si quiero hacerme cargo de un control o seguimiento a modo de asesoramiento externo. Me dice que eso no está cubierto en la colección que va a venir muy bien para marcar unas pautas y que, ya que yo he hecho el catálogo y conozco lo que hay, cómo está y dónde está. Que si quiero llevar a cabo el informe que he hecho y consumarlo, consumación a través del Departamento de Inmovilizado, dedicado a comprar las necesidades para que la Caja siga funcionando, desde sillas a bolígrafos y, en este caso, empiezan a meterse por primera vez las piezas.

Recuerdo haberme sentido muy contento en ese momento, en el que don Juan Pedro me trata no como el hijo de un compañero ni como un chaval joven sino como una persona cuya reflexión le aporta valor y me hace sentirme valorado. Acepté si no tenía que sentarme en un despacho ni ser empleado. Esto ocurre en febrero de 1994. Me adscribe a Secretaría General, el trabajo cotidiano lo realizo con Antonio Montero. Me enseñó mucho, me explicó cómo trabajar, cómo negociar, como comprar, como oler, como perseguir una pieza...

El trabajo de Paco Pérez Valencia, además de adecuar los aspectos físicos de conservación de las piezas, trasciende a un plano conceptual en el que comienza a cuestionar cual es el planteamiento de la colección y cómo debe proyectarse para su posterior expansión. Se estudian líneas de trabajo que se irán estructurando con el tiempo y, por primera vez, se introducirán criterios de conservación, gestión y adquisición de nueva obra. Estos inicios definirán un planteamiento de colección como tal, alejándose del concepto de fondo artístico.

En ese momento yo ya me había dado cuenta, entre otras circunstancias, por medio de una conferencia que había escuchado de Fernando Martín, al que yo ya seguía y me

gustaba, que había una enorme diferencia entre el concepto de fondo, que era una agrupación de elementos y que, la suma de estos elementos no daba una identidad de definición y una colección, una colección tenía trazado un plan con unas intenciones, con unas ilusiones de futuro.

El inicio del camino como colección de arte pasa por establecer unas líneas de actuación incipientes que se irán consolidando en criterios para permitir su expansión, crecimiento y divulgación a través de la difusión pública. Con estos objetivos Paco Pérez Valencia comienza a plantear a la Dirección General la consolidación de las líneas argumentales de la colección a través de nuevas adquisiciones que potencien los bloques históricos existentes.

Circunstancialmente, ese año 94 comienzo a ofrecerle alguna alternativa de adquisición a la entidad. Son ofrecimientos que aprueba Dirección General y termina comprando Inmovilizado.

Yo le ofrecía a la entidad, sin ánimo de nada, simplemente para que se tuviera en cuenta la recomendación de dos piezas. Dos piezas que venían a abrir una especie de vía para apuntalar las dos unidades troncales muy evidentes:

Una clásica con una dominancia de siglo XIX, para la que recomendé un José María Romero, un artista que actuaba como puente entre los autores del siglo XVII y los que venían a continuación, maestros regionalistas y paisajistas. Estudié la posibilidad de adquirir una pieza suya en un anticuario pero finalmente no se consideró como la adecuada.

La otra propuesta es un Luis Gordillo. Éste se compra de manera inmediata, además de manera personal por parte de Antonio Montero. Él personalmente negocia la compra de la obra con Rafael Ortiz por un millón setecientas cincuenta mil pesetas. Es la obra Personaje doble con dos amarillos. Esta adquisición la tomo como un logro, fue para mí algo maravilloso que la entidad fuera receptiva a estas posibilidades.



Luis Gordillo.
Personaje con dos amarillos.

Las adquisiciones continúan durante este periodo aunque la decisión sobre las mismas no se encuentra unificada ya que son varios los frentes dentro de la institución que compran obra para la colección de arte. Por un lado la Dirección General adquiere obra mediante el asesoramiento de Paco Pérez Valencia.

Mi trabajo en la Caja consistía en dar valor añadido a lo que ya existía y estar a las necesidades que se pudieran dar desde la entidad financiera en ámbitos específicos de patrimonio artístico. Juan Pedro me llamaba –me han ofrecido...- al principio eran ofrecimientos a los que yo contestaba si o no, en base a ese ofrecimiento se terminaba comprando la obra o no.

Los primeros criterios de adquisición se definen en base a aspectos como la calidad de las obras dentro de un contexto cronológico y geográfico coincidente con el área de actuación de la caja de ahorros.

En este primer instante son muy primarios. El primero es un criterio que puede parecer muy subjetivo, aunque los que estamos en esto sabemos que no lo es tanto, que es un criterio de calidad. No era una cuestión ni siquiera de contenido. Esto no está por escrito. Había cosas que eran evidentes, no olían bien pero necesitaremos una obra de este artista, será otra.

Cuando se compra, hay que saber esperar la pieza, si buscas un autor, no vale cualquiera, a que saber qué periodo, que momento es el necesario, si es la primera obra, no vale cualquiera. ¿Dónde puede encontrar, quién lo representa?, ¿Cuáles son los precios? Luego hay un último factor, el casuístico, el afortunado. Cuando ya sabes lo que quieres, no vales ninguna pieza, no se trata de responder un ofrecimiento.

También hicimos operaciones por cercanía, se preguntaba al artista, ¿Con qué pieza te sientes bien identificado en la colección? Relación estrecha, a mí me conocían como Paquito. Nos permitía, en un concepto de colección tan bonito, buscando la pieza adecuada.

En ese momento nosotros hablamos de una colección muy asentada en el entorno: autores andaluces o trabajando en Andalucía. Los ochenta son un referente, una época de eclosión en la que son innumerables los artistas y nosotros tenemos que cribar. Una pieza fundamental de este momento es la Máquina de escribir de Pedro Simón, obra que había sido icónica de lo que representaron los años ochenta.



Pedro Simón. *Máquina de escribir*. 1986

Valor, calidad dentro del conjunto de ese autor, siempre dentro de un marco de implantación de la Caja. Colección cuya génesis está en la comunidad en la que está implantada, apuntalando lo que ya tenemos, algunos elementos que nos sirven de puente, de referente, de consolidación de artistas andaluces. No sólo sevillanos, sí de esa Andalucía occidental, Bellas Artes era la única referencia de este entorno, con posterioridad surge Granada. También autores sevillanos que habían tenido que marcharse cómo un Luis Gordillo, que haciendo la primera en Información y Turismo (año 56), termina marchándose muy joven a París y Madrid. Siendo sevillano y estando fuera marca referencias para los autores sevillanos de los ochenta. También puedo considerar a Paco Molina como un autor sevillano aun siendo madrileño, su producción completa, excepto la primera, se produce aquí.

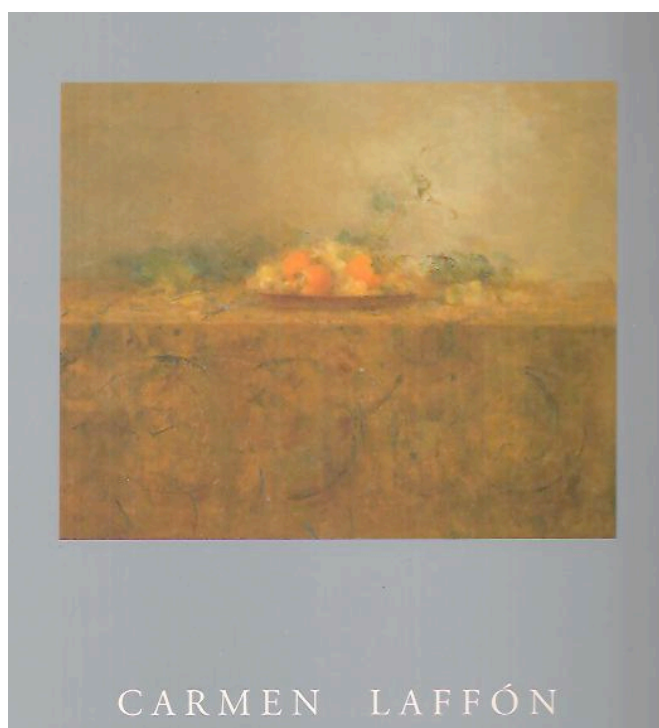
La incipiente labor de Pérez Valencia como asesor de la Colección de Arte en la década de los noventa, aún no se define como la única vía de adquisiciones dentro de la entidad.

La Fundación El Monte, entidad con personalidad jurídica propia aunque dependiente de la caja de ahorros, es el segundo foco de aportación de obra a la colección. Decide adquirir obras de arte creando, de este modo, una iniciativa paralela a la acción de El Monte. Esta política, llamada a sumar un mayor número de obras, no se encuentra

consensuada con la labor de asesoramiento de Paco Pérez Valencia, por lo que no se unifica una línea de adquisiciones única, comprometiendo los criterios fundamentales propuestos para el crecimiento coherente de los fondos.

La Fundación aprovecha su labor cultural, entre cuyas competencias se encuentra la organización de exposiciones temporales, heredada de la Obra Cultural, para adquirir diferentes piezas que forman parte de las mismas. La compra más notable se produce a raíz de la exposición organizada en 1998, titulada *La Pintura Abstracta Sevillana 1966-1982*, que culmina con la adquisición de un grupo de pinturas de la primera generación de artistas abstractos sevillanos, entre los que se encuentran Gerardo Delgado, José Soto, Juan Suárez o José Ramón Sierra.

Más allá de la mediación cultural en la organización de exposiciones, la Fundación acomete adquisiciones mediante una intermediación directa con los artistas. Fruto de ello es el acuerdo de compra alcanzado con Carmen Laffón en el año 1996 por el que se cierra la compra de un total de veinticuatro obras de la pintora sevillana.



Portada del catálogo perteneciente a la exposición de Carmen Laffón

La dualidad entre ambas labores de adquisición se amplía, aunque en menor medida, mediante compras de carácter institucional cuya decisión toma de manera directa y personal la Dirección General de la Entidad. El llamado legado Pantorba es el ejemplo paradigmático de esta manera de proceder. Se trata de un conjunto de obras familiar de los pintores José y Luis Jiménez Aranda, Ricardo López Cabrera y Bernardino de Pantorba, adquirido mediante esta vía en el año 1998.

Las diferentes vías de adquisición, sin un consenso claro entre los actores, crean ciertas distorsiones al alejarse de los criterios establecidos. En ese momento Paco Pérez Valencia tomó la iniciativa para proponer a la Dirección General un criterio único con el objetivo de avanzar en la dirección correcta.

Tomé la iniciativa, vamos a parar. Se crean distorsiones y hay que reconducir la situación

El crecimiento toma como base la aplicación por primera vez de criterios elaborados desde una visión profesional, alejados de aspectos institucionales, de elementos relacionados con el gusto o factores como la decoración, que han estado presentes en el devenir de ambas entidades. En este sentido a la vinculación de Paco Pérez Valencia en El Monte, le continúa siete años más tarde, en el año 2000, la de Francisco del Río con la Caja San Fernando. Esta última propicia la primera catalogación de la obra perteneciente a los fondos de esa entidad en el año 2001. No es posible conocer el resultado en cuanto a número de obras de la misma ya que sobre el inventario primigenio se trabaja con posterioridad sumando las nuevas piezas llegadas en años posteriores.

La Obra Social y Cultural de Caja San Fernando se encarga de gestionar la colección de la entidad, se crea para ello el Área de exposiciones y patrimonio dirigida por Francisco del Río y coordinada por Marta Puerta. Las atribuciones del área, eran gestionar la colección de arte, así como las exposiciones y demás actividades relacionadas con las artes plásticas.

El crecimiento en equipo e infraestructuras se acompaña de un esfuerzo inversor por consolidar dos proyectos de colección diferenciados y heterogéneos. Se elaboran proyectos específicos en ambas entidades, cuyos criterios, tendrán desigual recorrido en el tiempo, procesos de selección de obra dispar y políticas de difusión con propuestas variadas.

En la Caja San Fernando el inicio de unos criterios profesionales en la gestión y crecimiento de su colección de arte también se vincula a la labor de un profesional, en este caso Francisco del Río (Sevilla, 1955-2011). Licenciado en Historia del Arte, su trabajo siempre ha estado ligado al mundo de la cultura y, más concretamente, al de las artes plásticas. Colabora, a partir de 1973, con la Galería de Juana De Aizpuru, para pasar con posterioridad a realizar prácticas en el Museo de Arte Contemporáneo. En el año 1981 es contratado para trabajar en la Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla, allí coordina diferentes actividades culturales hasta el año 1983.

Fue uno de los iniciadores del suplemento Culturas que acompañó los primeros pasos del Diario de Sevilla. Definitivamente recalará en el que fue su destino laboral definitivo, la Obra Social y Cultural de la Caja San Fernando, con posterioridad Cajasol.

En sus más de diez años al frente del Departamento de Artes Plásticas de la Obra Social de Caja San Fernando y posteriormente en la Fundación Cajasol desarrolló una programación basada en cuatro pilares fundamentales como son la atención a los artistas andaluces y promoción especialmente de los más jóvenes, promoción y puesta en marcha del Certamen de Artes Plásticas y de Fotografía, exposiciones de divulgación de temas o autores de interés y proyectos de experimentación. Entre estos últimos fue destacable la labor de relacionar el flamenco con el arte contemporáneo mediante la fotografía y el vídeo.

Su labor al frente de la colección de arte de Caja San Fernando comienza en el año 2000. Idea un proyecto cuyo título es elocuente: *Una colección de arte para Caja San Fernando*. A la luz de este título el objetivo resulta evidente, crear una colección que recoja el testimonio de las artes plásticas andaluzas de los últimos 40 años.

La entidad poseía numerosas obras procedentes de concursos y compras ocasionales. Del Río comenzó por ordenarla y catalogarla en el año 2000³¹.

Concluido el inventario propone iniciar el proyecto de colección eligiendo el espacio cronológico en el que el arte andaluz enlaza con la modernidad. La propuesta de colección se contextualiza de manera muy precisa ya que delimita tanto el ámbito geográfico, en este caso Andalucía, como la corriente artística, las manifestaciones del Arte Contemporáneo en la segunda mitad del siglo XX.

En cuanto al concepto de colección, pasó de las piezas aisladas adquiridas por la Caja San Fernando a grupos de obras de diversos autores. Estas pequeñas colecciones de cada artista debían recoger la trayectoria de cada uno de ellos, desde los pasos iniciales a las piezas más recientes, desarrollando una visión global de su lenguaje plástico.

Se crea una comisión de compras, dependiente de la Obra Social y Cultura, para decidir sobre los autores y las obras a adquirir. La misma se compone por el propio Paco del Río, el profesor de Estética Juan Bosco Díaz Urmeneta, el profesor de Historia del Arte, Fernando Martín Martín, el crítico de Arte Bernardo Palomo y el pintor José Soto.

El inicio del proyecto de compras supone la primera idea de colección oficial por parte de esta entidad, las obras adquiridas por la institución o llegadas a la misma por diversos cauces con anterioridad, se consideraban fondos patrimoniales, no colección.

La compra del primer grupo de obras, pertenecientes a Teresa Duclós, está considerada de manera oficial como el inicio de la Colección de Arte Caja San Fernando. El texto institucional del catálogo que sirve para presentar las obras de Teresa Duclós adquiridas evidencia esta idea:

³¹ DÍAZ-URMENETA, J. B., MARINA, A. y RAMOS, R. *Paco del Río. Del arte y los afectos*. Fundación Cajasol. Sevilla. 2012. Pág. 15.

Es para mí una satisfacción presentar esta exposición de las pinturas de Teresa Duclós recientemente adquiridas por la entidad que presido y con las que iniciamos un proyecto de colección de arte. Un proyecto que obedece a unos criterios que conviene señalar³².

En el mismo texto, firmado por el presidente de la entidad, Juan Manuel López Benjumea, se describen los criterios en los que se enmarca el proyecto de colección:

Una colección debe articularse mediante criterios claros. Pueden ser muy diferentes, por lo que se hace necesario optar y decidirse por aquéllos que puedan dar a la colección mayor interés y estén en mejor consonancia con el papel que debe cumplir una entidad como la nuestra. Hemos descartado algunos criterios, por ejemplo, aquél que busca abarcar muchos nombres cada uno escasamente representado.

Pensamos que el resultado de una colección así es estéril porque obedece más a un presunto prestigio de la entidad que a prestar un eficaz servicio cultural y social como debe ser nuestro objetivo.

Nos parecía además que Caja San Fernando debía centrarse en el arte de calidad que se hace en Andalucía y en un período de tiempo relativamente abaricable. Ambos criterios señalan a los trabajos de los artistas andaluces de los últimos cuarenta años.

Esta decisión no obedece a localismos ni tampoco a una idea de identidad diferencial andaluza, sino es más bien la respuesta a un fenómeno indudable: la personalidad y calidad de los trabajos de artistas andaluces a lo largo de estos años.

Más allá de las diferencias de concepciones artísticas que sin duda hay entre ellos, el fenómeno tiene consistencia propia. No por localismo: los artistas andaluces se integran en esta época en los circuitos europeos, siguen con atención los debates que se mantienen en esos niveles e intervienen en ellos. La peculiaridad y la personalidad propia del arte que se hace a lo largo de estos años en Andalucía responde más bien al

³² DÍAZ-URMENTA, J.B. *Teresa Duclós*. Caja San Fernando. Sevilla. 2001. Pág. 9

intenso intercambio y comunicación que logran mantener entre ellos estos autores y que es más hondo que las etiquetas y clasificaciones de manual.

La colección de arte de Caja San Fernando pretende ofrecer, pues, una lectura de algunos aspectos de ese fenómeno estético y quiere hacerlo sobre la base de representaciones amplias de diversos artistas. Las pinturas de Teresa Duclós son, sin duda, el mejor augurio posible para iniciar este proyecto ilusionante³³.

Las adquisiciones que responde a este proyecto de colección cuentan con un presupuesto de treinta millones de pesetas anuales³⁴, y se prolongan sólo durante tres años. En los mismos la entidad adquiere la obra de seis artistas.

El bloque inaugural en el año 2000 corresponde a la pintora Teresa Duclós, de la que se adquieren 26 óleos. El periódico El País recoge la noticia del siguiente modo:

Teresa Duclós inicia la colección de arte andaluz de los últimos 50 años de Caja San Fernando

Los 26 óleos de la pintora se expondrán en la capital sevillana de forma permanente

Los 26 óleos de Teresa Duclós que ha adquirido la Obra Cultural de la Caja de San Fernando constituyen el germen de una colección de artistas andaluces de los últimos 50 años. La entidad ha creado una comisión, de la que forman parte el pintor José Soto y el historiador Fernando Martín, que dispondrá de un presupuesto de compra anual de 30 millones de pesetas. Los lienzos de Dulcós, representante del llamado realismo lírico sevillano junto a Carmen Laffón, se expondrán de forma permanente a partir de este otoño en Sevilla, en Chicarreros. "Son obras que no he querido vender y otras que, afortunadamente, no han comprado porque no deseaba deshacerme de ellas", dice la artista.

³³ Ibid. pág. 9.

³⁴ MOLINA, M. (30 de marzo de 2000). Teresa Duclós inicia la colección de arte andaluz de los últimos 50 años de Caja San Fernando. El País. Recuperado de http://elpais.com/diario/2000/03/30/andalucia/954368554_850215.html

"La colección personal de cualquier pintor está formada por cuadros con un significado especial. Son temas muy tuyos que hicistes en momentos que no quieres, o no puedes, olvidar; o bien, suponen el final de un proceso de reflexión que consideras importante", dijo ayer Teresa Duclós delante de seis de esos lienzos de los que tanto le ha costado desprenderse. La artista, tímida cuando se trata de hablar de su propia obra, prefiere enfrentarse a un lienzo en blanco antes que a los medios de comunicación. Para pasar el mal trago, llevó escrito lo que quería decir. La pintora sevillana, formada en la Escuela de Bellas Artes junto a Carmen Laffón, Luis Gordillo, Paco Cortijo y Jaime Burguillos, entre otros mostró ayer en la sala Chicarreros de Sevilla seis de los cuadros que formarán la nueva colección. Entre los lienzos se encuentran Ventana de detrás (1981), uno de sus preferidos, y Bodegón (2000), el último que ha pintado.

Los 26 lienzos que ha adquirido Caja de San Fernando se suman a otro que la entidad tenía de la pintora y a tres más sobre los que tiene opción de compra pero que Teresa Duclós ha querido conservar por más tiempo. "Son las obras a las que tengo más cariño y me queda el consuelo de que permanecerán unidas", dijo Teresa Duclós quien, como el resto de los pintores de su generación comenzó a exponer en la galería La Pasarela en los años sesenta. Otro vínculo de unión del grupo, que nunca fue estilístico, lo constituyó el pintor Miguel Pérez Aguilera, que impartía clases de dibujos en la escuela.

"Las pinturas de Teresa Duclós se expondrán en otoño en las salas temporales y, después, pasará a colgarse en un espacio nuevo que se habilitará para mostrarlas de forma permanente", comentó José Manuel Amores, director de la Obra Cultural de la Caja de San Fernando.

La institución posee unas 300 obras de arte que ha ido adquiriendo sin un criterio de colección y que se están inventariando actualmente. Entre estas obras se encuentran desde una pintura de Murillo, hasta lienzos del XIX firmados por Alfonso Grosso y Gonzalo Bilbao hasta obras de José Luis Mauri, Paco Cortijo, Ignacio Tovar o Guillermo Pérez Villalta.

"La comisión para la creación de la colección se reunió en julio por primera vez y acordamos la adquisición de las obras de Teresa Duclós. Nos volveremos a reunir en abril para decidirnos por otra compra. Hay varios nombres sobre la mesa", dice

Amores. "La definición de la colección no es localista. Nosotros creemos que el arte que se ha hecho estos años en Andalucía es el fruto de un intercambio con los circuitos españoles y europeos", añade³⁵.

El año 2001 es el más prolífico, ya que encuentran cabida en la colección la obra de autores como el malagueño Manuel Barbadillo, el sevillano Ignacio Tovar y el gaditano Chema Cobo.



Manuel Barbadillo junto al Director General de Caja San Fernando, Enrique García Ledesma, en la presentación de las obras adquiridas por la entidad.

Por último, en el año 2002 se adquiere un conjunto de gouaches del grupo experimental afincado en Córdoba en la década de los cincuenta, Equipo 57 y del pintor sevillano Joaquín Sáenz.

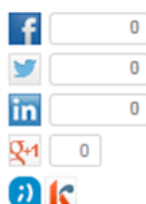
³⁵ *Ibíd.*

MARTES, 19 de marzo de 2002

Caja San Fernando adquiere 24 creaciones del Equipo 57

MARGOT MOLINA | Sevilla | 19 MAR 2002

Archivado en: Caja de Ahorros San Fernando de Sevilla y Jerez Movimientos culturales Empresas
Cine Economía Cultura



Enviar
Imprimir
Guardar

La Obra Cultural Caja San Fernando ha adquirido 24 *gouaches* del Equipo 57, el grupo formado en Córdoba en ese año y con el que Andalucía se abrió a la modernidad internacional. Las obras son fotogramas de la película *Interactividad en el cine I*, el único filme que realizó el grupo integrado por Juan Cuenca, Ángel Duarte, Agustín Ibarrola, José Duarte y Juan Serrano. La película para la que el Equipo 57 pintó 450 *gouaches* se estrenó en 1957 en la Sala Negra de Madrid.

Los artistas, creadores de una teoría de la interactividad del espacio plástico que supuso la ruptura entre los conceptos de fondo y forma, permanecieron juntos hasta 1962. Las obras se suman a la colección de arte contemporáneo que la entidad financiera inició en 2000 para representar el arte andaluz de los últimos 50 años. La colección cuenta ya con obras del llamado realismo lírico sevillano de Teresa Duclós y Joaquín Sáenz, los lienzos abstractos de Ignacio Tovar y las piezas de Manuel Barbadillo, padre del arte cibernético en España. La sala Vímcora de Córdoba acoge, hasta el 14 de abril, una muestra de 23 esculturas del Equipo 57, muchas de ellas prototipos para obras en espacios públicos.

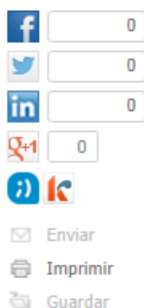
De este modo recoge el periódico El País la adquisición de obras de Equipo 57 en el año 2002. Publicación del 19 de marzo de 2002.

VIERNES, 4 de enero de 2002

La Obra Social Caja San Fernando adquiere 29 óleos de Joaquín Sáenz

MARGOT MOLINA | Sevilla | 4 ENE 2002

Archivado en: Caja de Ahorros de San Fernando Joaquín Sáenz Pintura Artes plásticas Empresas Arte Economía



Desde su estética sobria de los primeros paisajes de la campiña sevillana hasta la síntesis de color y luminosidad de las playas de Conil y Vejer (Cádiz), han transcurrido 40 años en la trayectoria de Joaquín Sáenz (Sevilla, 1931). La Obra Social de la Caja de Fernando acaba de adquirir 29 obras que representan ese amplio arco creativo en el que el pintor, que forman parte del llamado realismo lírico, ha evolucionado sin perder sus señas de identidad.

'Con la incorporación de este importante conjunto de obras damos un paso más para completar la colección que iniciamos hace tres años con la adquisición de una treintena de pinturas de Teresa Duclós. Nuestra idea es crear una colección que ilustre los últimos 40 años del arte contemporáneo en Andalucía. Desde el principio nos propusimos que cada artista estuviese representado con un conjunto importante de obras', explicó ayer José Manuel Amores, director de la Obra Social y Cultural de Caja San Fernando.

Joaquín Sáenz, convaliente aún de los problemas de salud que sufrió en 2000, se ha movido desde el comienzo de su carrera dentro de la figuración, aunque los paisajes representados han ido haciéndose más ténues con los años. Entre las 29 piezas adquiridas justo al comienzo de 2002 se encuentran los óleos *Playa de El Palmar (atardecer)* 1993, *Día gris en El Roqueño* (1993) o *Casetón en la playa I* (1988). Las últimas incorporaciones a la colección se suman a las dos obras que la fundación poseía de Sáenz, un bodegón del pasado año y *Declina la tarde en la Lobita*, una pieza de gran formato de los ochenta. La exposición con las nuevas piezas se realizará cuando mejore el estado de salud del artista.

El proyecto de colección iniciado por la caja de ahorros cuenta además con 15 obras modulares de Manuel Barbadiño, el primero que utilizó el ordenador para crear sus obras en España, y una veintena de Ignacio Tovar, una artista que se mueve entre la abstracción y la figuración. 'Estamos en negociaciones con el Equipo 57 para cerrar otra adquisición', adelanta Amores.

Noticia del periódico El País relativa a la adquisición de obra de Joaquín Sáenz



Paco Pérez Valencia y Paco del Río durante una clase en el Máster de Museografía organizado por la Fundación Cajasol y dirigido por el primero.

El escaso recorrido del proyecto de colección se encuentra complementado con el Certamen de Artes Plásticas. La renovación del mismo, promovida por Paco del Río, cuestiona el modelo tradicional de concurso en el que se presenta una única obra por artista. A partir de la edición XLI (año 2002), los participantes entregan un proyecto y un currículum documentando trabajos ya realizados. El jurado lo forman artistas, profesores universitarios, críticos, comisarios y gestores de centros de arte. Pasarán por él. Entre otros, María del Corral, Soledad Sevilla, Yolanda Romero, Chus Martínez, Alicia Murriá, Mariano Navarro, Alberto Martín, Juan Manuel Bonet, Romà de la Calle y Juan Antonio Álvarez Reyes. El jurado seleccionará los mejores proyectos que los autores deberán realizar en el plazo de un año. Expuestos entonces, el jurado, reunido de nuevo, premiará una de ellos y podrá recomendar la adquisición de otros³⁶.

Fruto del remozado certamen llegarán a la colección de la Caja San Fernando obra de jóvenes autores que, bajo los criterios establecidos en el proyecto del año 2000 de *Una colección de arte para Caja San Fernando*, no habrían tenido cabida.

Las pinturas de los jóvenes artistas granadinos José Piñar y Simón Zabell, la obra de Carlos Bracho y Julie Rivera, la del gaditano Pepo Ruiz Dorado o María José Gallardo recalcan en los fondos de la colección.

³⁶ DÍAZ-URMENETA, J. B., MARINA, A. y RAMOS, op.cit., pag. 20.

A continuación se presentan las bases del XLIII Certamen de Artes Plásticas, edición celebrada en el año 2006:

La Obra Cultural de Caja San Fernando ha convocado su XLII Certamen de Artes Plásticas, enmarcado en su programa de apoyo al arte actual y de formación de una colección de arte andaluz contemporáneo, dotado con un único premio de 15.025, 30 euros -2, 5 millones de pesetas-.

Este certamen tiene como objetivo el reconocimiento de la trayectoria de un artista a través del trabajo llevado a cabo durante un período de tiempo significativo.

Este certamen bianual está destinado a artistas naturales o residentes en Andalucía, sin límite de edad, que podrán presentar su obra en cualquier soporte, técnica o procedimiento.

El jurado estará integrado por Román de la Calle (catedrático de estética de la Universidad de Valencia), Juan Bosco Díaz- Urmeneta (profesor de estética de la Universidad de Sevilla), Mariano Navarro (comisario y crítico de arte), Pedro Pizarro (director de la Fundación Picasso) y Soledad Sevilla (artista).

El jurado seleccionará a partir de la documentación presentada la obra de cinco artistas, con el objeto de realizar una muestra conjunta en una de las salas de exposiciones de Caja San Fernando.

La Caja podrá adquirir a propuesta del jurado cualquiera de las obras expuestas, para incluirla en su colección de arte contemporáneo. Durante esta exposición, prevista para el segundo semestre del próximo año, se hará público el fallo del jurado que determinará el ganador del premio único de 15.025'30 euros, premiando así el conjunto de la obra del autor que resulte galardonado³⁷.

³⁷ AGENCIAS. (21 de enero de 2002). Convocado el XLII Certamen de Artes Plásticas de la Caja San Fernando. ABC. Recuperado de http://sevilla.abc.es/hemeroteca/historico-21-01-2002/sevilla/Ultima/convocado-el-xlii-certamen-de-artes-plasticas-de-la-caja-san-fernando_34402.html

El modelo definitivo, una idea plena de colección: El Monte y pervivencias en Cajasol

El proceso de consolidación de la colección de arte abre una nueva etapa en el año 2000, fecha en la que su responsable, presenta un plan de organización con el objetivo de marcar una única política de adquisición. No sólo se trata de disipar las distorsiones que podían crear los diferentes frentes de compra de la época anterior, también se marca una pauta de futuro, unos criterios de compra que parten de las obras que ya posee la entidad.

La Colección El Monte, se articula administrativamente de manera independiente a la Fundación de la entidad. Dependiente del Departamento de Inmovilizado, la labor de Pérez Valencia logra continuidad e independencia dentro de la caja de ahorros. La infraestructura dedicada a la colección de arte crece con la llegada de un empleado dedicado al registro, inventario y labores de coordinación exclusivamente de la colección de arte.

La logística crece con dos almacenes para conservar los fondos, el primero un pequeño local ubicado en el pasaje Francisco Molina y denominado Almacén de obra en tránsito. Su uso se dedica a la recepción de nueva obra para registrarla en el inventario, así como el almacenaje de obra menor destinada a la ubicación posterior en la red de sucursales de El Monte.

La inauguración del Centro Cultural Cajasol en el año 1999 posibilita la adecuación en su planta sótano de un almacén, denominado permanente, destinado a albergar la obra de mayor relevancia.

A finales del año 2000, principios del 2001 es cuando presento a la entidad un plan de organización en el que comienzo a hablar de colección. Hasta el año 2000 yo empiezo primero orientando, siguiendo, cuidando, controlando y abriendo cada vez el camino de responsabilidad desde el año 94 hasta el año 2000 con mayor capacidad de decisión, ya no espero a que haya ofrecimientos, sino que ya empiezo a tomar la iniciativa.

Digamos que la primera concepción es una especie de puzzle que empezamos a ir construyendo pensando en terminar el puzzle que sería la colección, entonces me doy cuenta que hay lagunas importantes que hay que ir a buscar, ahí es cuando voy tratando de ofrecer obras para su adquisición. Así que en el año 2000 comienzo a manifestar a don Juan Pedro que debemos asumir un concepto de colección, a lo que él pregunta ¿Y qué colección se puede tener?

En base a ese cuestionamiento se marcan unas líneas de actuación básicas para el crecimiento de la colección, dividiendo los fondos en compartimentos y estudiando qué obras son las necesarias para complementar lo existente.

Nace un espacio para el arte Barroco andaluz, aunque la colección no contaba con obra de este periodo histórico artístico, desde el punto de vista institucional se instó a iniciar una línea basada en el siglo XVII. El nacimiento de la casa de subastas, Arte, Información y Gestión³⁸, empresa participada propiedad al cien por cien de El Monte, resulta determinante en la compra de las piezas de esta centuria ya que todas se adquieren en la misma. La institución decide apoyar de esta manera a la casa de subastas, así como rentabilizar mediáticamente las adquisiciones debido a la amplia trascendencia y expectación con las que eran acogidas las citadas adquisiciones.

Nace por recomendaciones institucionales otras líneas de trabajo como El Barroco andaluz si hay llamada del ámbito institucional, nace en 1998 AIG. Yo nunca hubiera comprado piezas tan caras como esas. Yo hubiera preferido apuntalar autores jóvenes.

³⁸ Anexo 3

Yo aspiraba por necesidad, por ser quién soy y de dónde vengo a una colección en un entorno contemporáneo. Se podía hacer una colección de historia contemporánea, los años ochenta ya eran importantes y estaban muy bien representados.

El siguiente capítulo de la colección es el correspondiente al siglo XIX.

Del siglo XIX estaba todo más atado y se fueron cubriendo vacíos con compras en Arte, Información y Gestión. El siglo XIX viene un poco forzado, con sentido dentro de una institución como la nuestra, pero yo siempre pensé que era lo peor que había dado la historia del arte de nuestro país, mientras en el mundo había gente haciendo Manifiestos Futuristas y haciendo cosas brutales, aquí se estaba pintando la estampa romántica de la bailaora y el bandolero. Sin embargo encontramos piezas pequeñas de paisajes adscritas a la escuela de Alcalá y fuimos apuntalando y dando cohesión a piezas aisladas. Las mejores piezas de esta colección vienen en búsqueda directa, el Arpa Perea, estas piezas dan rigor a lo que antes era un poco popurrí. No dejaban de ser piezas menores, estampas hechas para viajeros.

De manera paralela aparece una nueva expectativa hacia lo actual, donde los parámetros geográficos instalados en la raíz de la colección comienzan a abrirse hacia nuevas posibilidades más allá de las fronteras andaluzas. Se trata de una colección dentro de la colección, abierta a nuevos lenguajes, principalmente fotografía y video y cuyo nombre es Escala Colección.

Hay que apuntalar y tenemos que abrirnos hacia terrenos más allá del geográfico. Hay muchos artistas que siendo de aquí y trabajando aquí su punto de mira no está aquí. Recuerdo que la primera obra que se tuvo que defender desde esta posición fue el García Álix. D. Juan Pedro me insistía, ¿qué sentido tiene comprar alguien de León?, -es de León, no vive en Sevilla, pero es un artista que a muchos autores sevillanos ha marcado pautas de miradas. Era la primera vez que estábamos entrando en territorios actuales.

En el 2000 con Escala Colección, que es una colección que comienza a crecer permite ir llenando ese concepto de colección que se termina convirtiendo en un concepto de colección global híbrida que es la que permite unos años después hablar de un plan museológico.

Personas que crean en la actualidad, pasa de un criterio histórico a un criterio especulativo. Eso es Escala. A mí me apasionaba un concepto que había mencionado Paco Molina, que el artista era sismógrafo de su momento histórico. Es el primer modelo de Colección del presente que después asume el MUSAC, nosotros asumimos eso con Escala Colección que en el ámbito sin de difusión pasa a ser Espacio Escala. Aspira a salirse de la matriz para mirar el presente sin importarle la posibilidad de errar, tú no puedes errar con un Gordillo, aunque tienes que tener presente su obra, o Fraile (Sothebys). Lo otro nos permitía mirar en terreno sin control, es decir, sin que tuviera nada que ver con nosotros, era mirar guiños, eran fuegos artificiales, de repente una colección que empieza a nacer digamos verticalmente en un proceso de línea, empieza a tener raíces fractales y salta y se quiebra y se rompe y no nos importa, eso le dio mucha frescura a la colección, mucha dinámica. Desde el año 94 que se solicita una obra para el Museo de Arte Contemporáneo al año 2000 donde se nos piden 60 piezas. Todo eso viene dado por una manera de darte a conocer en los lugares de compras, entonces no hacíamos exposiciones, (55.50) Es una línea que se abre que no aspira a llegar a ningún sitio, si con el tiempo alguno de estos autores se consolida en el terreno artístico entran a formar parte de la colección, si no, ha sido un terreno de especulación, sin miedo...

El hecho de ser artista y no historiador del arte es un terreno abonado a la diferencia, una colección clásica o sólida la haría un historiador, yo no. Dice Fernando Martín Martín que una colección es un reflejo de quién la construye, yo me di cuenta de que institución era la nuestra en función de qué cuadros habían aparecido, aunque algunas cosas dispares.

El hecho de que sea pintor y no historiador, el hecho de que sea joven y no maduro, el hecho de que sea de aquí y no de allí, el hecho de que sea como soy, debió marcar la pauta de diferencia.

Manuel Borja Villeda (como director del MACBA-MNCARS) es uno de los grandes junto a Vicente Todolí y Enric Juncosa que empiezan a defender en sus respectivos centros de trabajo un modelo museológico no lineal, la Historia del Arte se había contado como una sumatoria de hechos cronológicos y estilísticos, así se hacía una colección y, de repente empiezan a contarlo de una forma fragmentada, arrítmica y transversal, más que transversal, lateral; por primera vez empiezan a aparecer ideas museológicas que tienen que ver con el ámbito del archivo, con el ámbito de nuevas miradas y yo. Sin saberlo muy bien cómo, termino adscribiéndome a esa corriente y empiezo a darme cuenta que nuestra colección tiene virtudes para ser contada de esa manera con más cualidades o ramificaciones que no de una manera lineal.

Esto es cuando un padre aprecia que su hijo, aun no sabiendo que le gusta bailar, sería un buen bailarín, y empieza a preguntar -¿tú crees que mi hijo...? Tu hijo no sólo es que sea buen bailarín, es que sería de claquet...

Eso es lo que empieza a pasar con la colección, empiezo a darme cuenta que nuestra colección se puede contar... ¿qué hay mucha arbitrariedad en esto?... siempre hay tomas de decisiones que se van hacia un vínculo o hacia otro. Yo recuerdo que en ese momento ya éramos y es.... Visión horizontal en la que empiezan a participar muchas miradas de los que estábamos en la colección fresca, nueva... la tuya, la de Marta, la de Santi... Lo que tenemos es una colección dispersa, musicalmente muy debussiana, no es narrativa, no es secuencial, tiene fragmentos que se ondulan, se pierden y se dispersan, vamos a hacer una colección que sea así de blanda. ¿Dónde tendríamos puntos fuertes? Y nos dimos cuenta de que había contextos que se cerraban casi solos, sería muy fácil pensar en una colección por ejemplo, con tres unidades temáticas globales e ir sumando necesidades a esas tres unidades temáticas pero es verdad que había un cuarto eslabón, que se nos quedaba cómo.... ¿qué hacemos como piezas aisladas...? Todas las colecciones tienen derecho, si miran la realidad o la actualidad con vocación

de presente, a tener un cuerpo amorfo constantemente, sería absurdo, una pieza buena, de un autor bueno, que nada tiene que ver con el resto, pero... ¿por qué no? Llega un momento en el que te lo tienes que cuestionar

Este posicionamiento marcaría la época decisiva de la Colección Cajasol, guiando tanto la política de adquisiciones como la difusión y el propio espíritu de la misma, se fijará en el plan museológico de la colección confeccionado por Pérez Valencia.

En el mismo donde se enuncian las líneas de trabajo a desarrollar y su puesta en valor en la sociedad. Su redacción data del año 2007, coincidiendo con el nacimiento de una sede estable para la colección de arte, Espacio ESCALA, ubicado en la calle Cardenal Cisneros de la ciudad de Sevilla. Su elaboración atiende a las necesidades de una colección moderna y comprometida con el mundo que le toca vivir.

PLAN MUSEOLÓGICO COLECCIÓN CAJASOL. Líneas genéricas

Los museos y otros espacios destinados al consumo expositivo están llenos de personas, pero muchas no disfrutan, la afluencia de público no puede ser considerado sinónimo de calidad y justificación. Ante el agotamiento de los modelos establecidos, es muy necesaria una aportación de imaginación y creatividad, es nuestro futuro.

Hay que despertar nuevas miradas en el espectador, transformando el concepto estático y reduccionista en uno integrador y activista, que se convierta en un instrumento para favorecer las lecturas transversales de aspectos diversos de la misma vida, globalizando criterios y sentidos: un proyecto que debe orientarse hacia todas las variables posibles dentro de la sociedad a la que pertenece.

Mirar la contemporaneidad dentro de un debate crítico. La Colección Cajasol debe asumir los riesgos que conlleva vivir la actualidad y debe hacerlo con responsabilidad y también refrescante humor. O es una aventura o para qué el arte. Cambiarlo todo, hay que llamar a la insurrección desde los sueños, porque es inconcebible un futuro sin crítica, sin dudas y sin controversias. Buscar una reacción emotiva en el espectador aceptando la subjetividad, debemos ofrecerle una mirada diferente, transversal, una mirada personal y transgresora, para que surjan respuestas diferentes y contradictorias, recorriendo caminos igualmente inciertos y contradictorios, donde las certidumbres se cimbrean y se pongan en duda hasta derribarlas.

Trabajar para impulsar conceptos pluriculturales y, al mismo tiempo, enraizar nuestra cultura. Un nuevo espacio abierto, comprometido con la vida, solidario y preocupado por el entorno al que pertenece. Una colección viva y a la que le duela la vida.

Dirección

Desde esta responsabilidad se debe cuestionar todo aquello que no esté destinado a cambiar el mundo en que vivimos, planteada como un servicio social y democrático desde la mediación entre los creadores y público.

La Colección de Arte Cajasol debe aspirar a cambiar la vida, nunca el arte tuvo más medios y más conciencia y, sin embargo, nunca ha sido tan inocuo. Arte, sociología, antropología, ética o política, sus variantes son amplias y globales; por eso, un concepto de colección vivo y comprometido -que asuma los riesgos de afrontar la vida con ilusión, que combata las injusticias con las armas que nos brinda la expresión artística y su educación- es un modo de deconstruir también nuestra vida.

Las estrategias a seguir deben estar refrendadas por la Dirección de la entidad financiera y llevadas a la materialización por la persona responsable y el equipo humano adecuado. Dirigir la Colección de Arte Cajasol implica asumir la responsabilidad sobre las siguientes funciones con sus correspondientes procedimientos de gestión y de recursos; dependientes del Área asignada.

1. Mantenimiento y desarrollo:

Catalogación, inventario y publicación actualizable de sus fondos.

2. Conservación y control:

Depósitos; distribución; tránsito; cesiones temporales y restauración.

3. Actualización:

Ejecución de una política de adquisiciones; compra-venta de obras; incorporación de legados y donaciones, así como cesiones y depósitos temporales, mediante préstamos y comodatos.

4. Exposiciones y actividades:

Propuestas propias o en colaboración a la Obra Social y la Fundación Cajasol sobre proyectos con fondos de la Colección y la presencia en Ferias y Muestras nacionales e internacionales.

Estas funciones se llevarían a efecto por el personal asignado y con los recursos informáticos y las instalaciones que se disponen, teniendo como sede principal de la Colección el Espacio ESCALA, que se mantendría como centro de administración y gestión, depósito central de obras y de exposiciones temporales del fondo.

Aspectos globales

- **Modelo de equipo**
- **Consolidación nacional**
- **Plan pedagógico integral**
- **Colección Cajasol como marca de compromiso. El mensaje y la responsabilidad social**
- **Internacionalización**
- **Plan museológico-museográfico troncal**

Líneas de trabajo

Dirección, coordinación y planificación del equipo humano a cargo.

- El primer punto, el más importante, es el equipo. Esta Colección debe estar dirigida con armonía, con fuertes lazos humanos y cercana vinculación entre las personas que trabajan en ella y sus relaciones con el departamento responsable.

La principal idea en este esquema genérico es consolidar un equipo que sienta seguridad y su responsabilidad, una complicidad con el proyecto de trabajo. Equipo motivado, involucrado, con autonomía de acción e interés en poner en marcha procesos de mejora en la gestión.

La comunicación interna tiene aquí una importante misión y, por consiguiente, debe contar con una sección específica en la intranet de la Entidad, que permita crear y mantener una corriente de comunicación participativa entre el personal asignado a la Colección y de inmediata información al conjunto de la plantilla de la Entidad. La autonomía de gestión debe poder aplicarse a esta disciplina clave para la consecución de objetivos, aun cuando cualquier acción de comunicación habrá de contar con la aprobación y el consentimiento explícito de la *Dirección de Comunicación*.

Así mismo, entre las distintas funciones queda de manifiesto que la Colección está a disposición del *Área Comercial* de la Entidad (*RRII e Instituciones*), para desarrollar proyectos con Fondos de la Colección que complementen las ofertas financieras realizadas a organismos públicos para aumentar la vinculación con la Caja. Proyectamos así, en un escenario muy apropiado, la captación de pasivo en estas instituciones.

Se diseñará un programa anual de cesiones temporales, para coordinar la disponibilidad de las distintas producciones expositivas en el seno de la Colección.

- La Colección Cajasol debe ser una plataforma desde la que se pueda reivindicar el compromiso con el arte, desde lo emocional, con sinceridad, con arrogancia, con valor. El arte está dirigido al individuo, la cuestión no es el público (o los públicos) como ente abstracto, somos cada uno de nosotros.

Puntos de desarrollo.

Consolidación nacional

- La Colección de Arte de Cajasol puede tener una presencia mucho más amplia en nuestro país, convirtiéndose en un referente nacional, por lo que su proyección debe situarle en un eslabón inmediato de las estructuras nacionales, autonómicas y locales. La Colección debe llegar a las más amplias capas de la población, rompiendo con el concepto local y regional de sus actuaciones.
- En las muchas fórmulas que lo permitan, la explotación de los recursos de la Colección (sus obras y su potencial creativo) exportando acciones propias, estudiadas según el perfil de sus receptores, puede complementarse con la cesión de carácter temporal y otros acuerdos, en convenios y líneas de colaboración que lleguen a más lugares de nuestro país.
- La actualidad, también la contemporaneidad, necesitan medios que conecten con la sociedad. Ésta debe conocer el esfuerzo que se produce desde una institución como Cajasol a través de la colección artística, de modo que es precisa una comunicación fluida y dinámica, en línea con las actuaciones que se den desde dentro.

Una información que consiga y mantenga una relación informativa con los medios de comunicación, noticiando las actividades de la Colección y transmitiendo con fidelidad y transparencia la imagen clara de lo que es y hacia donde va.

- Llegar a todos. Centro de ideas. La Colección Cajasol es una plataforma de proyección cultural y artística del siglo XXI, es lógico abrazar las posibilidades que se nos brindan desde las nuevas tecnologías, posibilidades abiertas al mundo, con una programación propia por Internet, con la creación de un canal específico de arte en la red, no como complemento informativo de las actividades, sino como extensión de las mismas, con una web activa y en plena capacidad de transformación.

Desde las universidades, escuelas y otros foros deben llegar propuestas de trabajo, que sirvan para hacer participativo el modelo de la Colección, descentralizando sus funciones, porque la filosofía que defendemos desde este proyecto y de su espacio de amplificación en ESCALA no es un punto geográfico, un lugar. Es un modo de asumir la vida, que va más allá, que quiere llegar a docentes, a alumnos, a personas y con ello seamos más críticos, más comprometidos con la cultura y la sociedad.

- Una difusión de calidad, ordenada y efectiva. Los catálogos deben ser testimonio de cada acción expositiva, por lo que la divulgación de estos debe ser lo más amplia posible, a través de líneas de distribución establecidas y profesionales.
- Formación gradual de personal externo. La Colección debe convertirse en un ente vivo e integrador, amplificando sus posibilidades de desarrollo en otros ámbitos, artísticos, educativos o de debate.

Plan pedagógico integral

- Un esquema como éste obliga a salir del espacio expositivo, con fórmulas de formación en colegios e institutos, así como universidades. Las líneas de trabajo

deben orientarse hacia posiciones laterales y, por qué no, divertidas. Con temas de proyección actual, con las exposiciones formuladas desde la Colección Cajasol.

- La línea de trabajo orientada a la Universidad debe tener en cuenta las extraordinarias posibilidades para desarrollar ideas que nos enriquezcan, que nos hagan más sensibles ante los retos del hombre actual.
- Investigación y estudio. Abrir nuevas vías de conocimiento. Al hilo de lo referido a las nuevas tecnologías, Internet es una herramienta muy valiosa desde la que posibilitar un canal de reflexión y creación, desde donde los nuevos creadores, incluso, los que sueñan y no saben que lo son, puedan tener una plataforma de expresión. Igualmente, este canal puede ser una fuente pedagógica en los distintos niveles de estudios artísticos y genéricos, donde se pueda debatir sobre el arte contemporáneo y de temas de actualidad, a los que la creación actual no es ajena.

Crear un compromiso de acción en los valores humanos y sociales. El arte contemporáneo puede ser valorado como algo vivo, que pertenece a nuestra vida. El *Guernica* no es sólo una obra de arte excepcional, es actualidad, es Palestina, Chechenia o Irak, debe ser también una herramienta para reinterpretar nuestro presente; y nosotros tenemos piezas en la Colección con un enorme potencial de reflexión.

La Colección de Arte Cajasol, una marca de compromiso

- El concepto nominal ha de prevalecer en la sintonía que demanda un tiempo como el que nos corresponde vivir. Una colección como ésta debe tener agilidad en sus acciones y un sentido claro de su desarrollo.

- Hacer de los participantes de la Colección (y por extensión del *Espacio ESCALA*), los de dentro y los de fuera, auténticos protagonistas, no meros contempladores, ideando recursos, aportando proyectos diferentes y (hasta) revolucionarios, buscando procedimientos para romper con la falta de argumentos para asumir la responsabilidad ante la vida, lo que nos permite soñar con un mundo más humano.
- Convertirnos en un centro de actuación de sensaciones, de nuevas ideas y valores sociales. *Espacio ESCALA* debe ser un lugar imprevisible, el espectador tiene que sentir -y también disfrutar- la aventura del arte. Si los esquemas de representación cambian, las actitudes de los espectadores también lo hacen. Si los temas de debate (a través de las exposiciones de la Colección, muestras itinerantes, conciertos, charlas, proyecciones, etc.) pueden generar un posicionamiento, debemos trabajar en una línea de compromiso con la vida.
- La solidaridad. Este proyecto de Colección debe destinar el mayor esfuerzo posible al hombre contemporáneo, con programas de apoyo y difusión a través de la cultura artística, llegando hasta donde otros no llegan, con programas de responsabilidad social. En esta línea, las relaciones con otros sectores de la sociedad deben ser valorados y activados.

Internacionalización

- Una de las potenciales líneas de acción es la internacionalización de la Colección. La exportación de producciones propias, realizables y bien estudiadas teniendo en cuenta sus receptores, y en colaboración con otros recursos y patrocinios, puede amplificar la imagen de la Entidad en el exterior.

- Crear una identidad propia, reconocida, a través de la red internacional de centros de arte y museos, con una presencia activa y activista, aprovechando las plataformas en la que pueda expresar sus ideas y los modos de actuación.
- Crear foros de debate en el exterior con la finalidad de mostrar y potenciar el arte contemporáneo español. El **Instituto Cervantes** puede ser una plataforma de expansión con un programa específico sobre la cultura artística contemporánea, con acciones divulgativas didácticas y expositivas.

No se trata de mantener actuaciones uniformes, sino que, según el perfil de cada situación (geográfico, espacial, demográfico, económico, social, histórico, etc.), se contemplen múltiples posibilidades.

- La difusión se convierte en un punto de primer interés. Cada proyecto propio servirá de conexión, invitando a profesionales internacionales (curadores, críticos y directores de museos) para que conozcan personalmente todos los aspectos relacionados con el proyecto concreto y asistiendo a eventos en el exterior, donde podamos dejar la huella de nuestra presencia, con adquisiciones puntuales y participando en foros concretos sobre el coleccionismo en general y el arte español en particular.

Plan museológico-museográfico troncal

Coleccionar arte es una forma de construir, de edificar, de pervivir. La colección honesta es difícil, es un fiel sismógrafo de la época a la que pertenece e, igualmente, es una proyección exacta de quien la posee. Por lo tanto, lo interesante no es reunir objetos, ni nombres, sino crear un entorno que sirve a quienes lo modelan, que testimonia un contexto, o varios.

Una colección debe plantearse con una estrategia deliberada, que reescriba fórmulas y reflexiones en las modas (a veces, aliándose a ellas), sirviendo de referencia, de formación y de placer. Esta labor no es nada fácil, porque es arbitraria dada la naturaleza subjetiva de las decisiones que la hacen ser y existir, pero no por esto es menos estimulante.

La colección se convierte así en un testimonio vivo y vivificante, que permitirá con el paso del tiempo la interrogación de sus observadores sobre algunas de sus obras y la elaboración de conclusiones que podrán estar cerca, o no, de los planteamientos ideológicos con los que nació y creció y, sobre todo, invitará a la reflexión desde un proyecto abierto.

- **Plan Museológico vivo**, cambiante y estimulante como reflejo del momento que vivimos, un plan que posibilite lecturas contrastadas, arriesgadas, no convencionales, ni rigoristas. Con soluciones de compromiso con la actualidad, transformando continuamente la capacidad de exponerse, de construirse a sí misma, de reinventarse.
- La Colección debe vertebrarse en un modelo abierto, es decir, ha de poder modificar sus conceptos, mantener unas estructuras flexibles que permitan múltiples lecturas, no desarrollos estáticos. Para ello, el personal de la Colección ha de trabajar con continuidad, aportando recursos metodológicos diferenciados, vinculados al hombre contemporáneo. Una colección como ésta ha de cruzar la línea establecida en la museología tradicional, con criterios y bloques histórico-estilísticos, por reformulaciones actualizadas.
- Los esquemas posibles, cambiantes, actualizables, entran dentro de los que siempre atrajeron al hombre: su posición en el mundo, el espacio vital, la espiritualidad o la muerte. También se pueden llevar hasta contextos más cercanos: el terrorismo, la globalización, el desconocimiento de otras culturas o la sociedad de la información.

- Estas propuestas no entran en colisión con los modelos establecidos ortodoxos, con desarrollos cronológicos y compartimentaciones estilísticas o de grupo, sin embargo, el modelo histórico de museología nunca atendió a la valoración de la obra artística en función del tiempo actual. Es un riesgo, pero es fantástico sentir que el arte de ayer tenía las mismas motivaciones que el que se hace hoy.
- **Plan Museográfico transversal**, renovado y atractivo. La Colección, presentada en *Espacio ESCALA*, debe adaptarse a los nuevos procedimientos de actuación en el campo museográfico, con proyectos vivos y subversivos, que nos planteen interrogantes, no respuestas. De este modo la exhibición de la Colección puede modificar su epidermis continuamente, con los esquemas de trabajo de las acciones temporales.
- La exposición de la Colección no puede experimentarse como una sucesión de obras y objetos colocados asépticamente, con intenciones neutrales (algo banal), porque, en realidad, la exposición permite abrir la puerta de la memoria, la imaginación y el sueño, así que es interesante valorar consideraciones subjetivas.
- *Espacio ESCALA* debe convertirse en un espacio placentero, podemos conseguirlo con recorridos desiguales, menos previsibles, con iluminaciones atenuadas. El nuevo espacio ha de pensar a partes iguales en el objeto depositado y el espectador.
- Propuestas exportables de proyectos propios con fondos de la Colección. Una gran Colección que podemos rentabilizar en términos de imagen, en el campo de la educación y, desde luego, desde un punto de vista abiertamente lúdico. Para ello, es imprescindible el estudio previo de las posibilidades de exportación, según los diferentes receptores (espacios expositivos, centros de arte, instituciones culturales, etc.), ya sean entidades nacionales o internacionales. La situación actual nos dibuja un panorama ecléctico y fragmentado, de modo que la oferta ha de configurarse de igual modo en

múltiples direcciones, con proyectos diferenciados, teniendo en cuenta la personalidad de los distintos tipos de público, la ideología, la programación, ...

Las líneas de adquisición potenciadas en la Colección Cajasol como consecuencia de los criterios establecidos por Pérez Valencia son los siguientes:

- 1. Grandes maestros del Barroco andaluz**
- 2. S. XIX y principios del XX en Andalucía**
- 3. Los inicios de la plástica moderna en Andalucía. Años 60-70**
- 4. La consolidación de la modernidad. Los 80 y 90**
- 5. La actualidad. S. XXI**
- 6. Obra gráfica para oficinas**
- 7. Piezas “descontextualizadas”**

1. Grandes maestros del Barroco andaluz

Línea de trabajo de baja intensidad dentro de las adquisiciones para la Colección. Los fondos adquiridos en la primera década del siglo XXI pertenecientes a este capítulo suman cinco obras:

- Fco. de Zurbarán. *San Pedro Nolasco asistido por dos ángeles.*
- B. E. Murillo. *Las dos Trinidades y San José y el niño*
- Alonso Cano. *Visión de san Antonio de Padua*
- Anónimo. *Vista de Triana desde el Arenal*

Todas estas piezas se adquirieron en la casa de subastas Arte, Información y Gestión.

Sin ánimo de tener presente en la colección una cantidad de obras que permitan realizar un recorrido exhaustivo por el Barroco andaluz, esta línea de adquisiciones se centran en dar puntual testimonio de artistas concretos, componentes del primer eslabón de calidad de este periodo y con piezas representativas de su lenguaje plástico.

Estas compras se pactan puntualmente con la Dirección General o Presidencia de Cajasol, quienes por el fuerte desembolso que supone, autorizan las mismas.

2. S. XIX y principios del XX en Andalucía

En orden cronológico, la siguiente etapa representada en la Colección es el siglo XIX. Al igual que la primera se trata de una línea que concentra un bajo número de adquisiciones, las cuales, no obstante, vienen a completar unos fondos más amplios y representativos de la época histórico-artística que representan en comparación con los barrocos.

Las adquisiciones efectuadas en el periodo de años comprendidos entre el año 2000 a 2010 han sido puntuales, cubriendo la representación de artistas relevantes que, o no contaban con ninguna obra en los fondos o la obra con la que contaban era menor (de una época dentro de su producción poco representativa o una pieza de no muy alta calidad).

Como referencia, en el periodo 2000-2010 se compran en este capítulo las siguientes obras:

- Gonzalo Bilbao. *Concierto en el harem*
- José Pinelo. *Paisaje de Alcalá de Guadaira*

- José Arpa. *Vista de la campiña*
- Gustavo Bacarissas. *Vista de Gibraltar*

Todas estas piezas se adquieren en la casa de subastas Arte, Información y Gestión.

Éstas vienen a complementar a los artistas presentes en la Colección que trabajan a mediados del siglo XIX en las coordenadas del lenguaje romántico: Valeriano Bécquer, Antonio María Esquivel, Francisco de Paula Escribano, corrientes cercanas al realismo paisajista hacia finales del mismo siglo, representadas por José Jiménez Aranda, Emilio Sánchez Perrier o José Villegas y, por último, a principios del siglo XX, estéticas próximas al folklore andaluz con Manuel García Rodríguez o José García Ramos.

Un capítulo importante dentro de la historiografía artística de este periodo, que no cuenta con representación alguna en los fondos, es la visión romántica de los viajeros extranjeros en Andalucía.

3. Los inicios de la plástica moderna en Andalucía. Años 60-70

Con algunos antecedentes de carácter individual en la primera mitad del siglo XX, el camino hacia una nueva realidad plástica en el ámbito de la creación andaluza, se inicia en la década de los 60.

Esta línea de trabajo requiere mayores esfuerzos de investigación y documentación que las anteriores, ya que ha pretendido reconstruir un discurso exhaustivo de la época que aborda, no en vano es el inicio del hilo argumental de la Colección de Arte, centrada fundamentalmente en la creación contemporánea en Andalucía. Los fondos pertenecientes a esta línea son amplios, su contenido, aún con algún vacío, es muy completo por lo que en los

últimos años se han adquirido pocas piezas de este periodo. Las compras se dirigen a obras muy representativas de la época con el objetivo de complementar el discurso de los fondos existentes.

El contenido se basa fundamentalmente en tres premisas:

- obra figurativa de artistas que con posterioridad se adentran en la abstracción: Miguel Pérez Aguilera, Jaime Burguillos, José Soto o Joaquín Meana.
- creadores que continuaron trabajando en un lenguaje figurativo: Carmen Laffón, Joaquín Sáenz, José Luis Mauri, Teresa Duclós, Santiago del Campo, Diego Ruiz Cortés, Juan Romero, Paco Cuadrado o Paco Cortijo.
- por último, artistas que inician su labor creativa en el ámbito de la abstracción: Manuel Barbadillo, José Ramón Sierra, Juan Suárez, Gerardo Delgado, o la experiencia de grupo de Equipo 57.

Hay que añadir creadores que, tanto por el desarrollo de su trabajo como por su recorrido vital, aun coincidiendo cronológicamente con los anteriores, son de difícil clasificación. Se puede incluir a Luis Gordillo, del cual no hay obra perteneciente a estos años en la Colección, Nacho Criado (más joven que los anteriores pero que comienza su andadura en los 60) del que sólo hay una obra en papel de 2003 o iniciativas experimentales como Equipo Múltiple que no tiene representación en los fondos.

Las obras de este periodo se han adquirido principalmente a galerías aunque en alguna ocasión se ha realizado la transacción directamente con el artista mediante contrato de compraventa.

De casi la totalidad de los creadores citados en este apartado se cuenta también con obras de décadas posteriores.

4. La consolidación de la modernidad. Los 80 y 90

Al igual que en el epígrafe anterior, los últimos veinte años del s.XX cuentan con una perspectiva histórica lo suficientemente amplia como para poder abordar la construcción de un discurso complejo, completo y exhaustivo. A pesar de poder dividir estas últimas décadas en dos, ya que sobre todo, los años 80 contaron con una personalidad fuertemente marcada, casi mítica, los artistas que desarrollan su trabajo en estos años constituyen una generación joven que continuará trabajando en la década posterior. Se trata pues de vasos comunicantes, fronteras difusas donde establecer divisiones cronológicas concretas es una tarea complicada.

La configuración de esta línea de trabajo dentro de la Colección de Arte, al igual que la anterior, implica una labor constante de documentación e investigación dirigidas a encontrar aquellas obras definitivas de los artistas destacados. Aun siendo muchos los creadores de estas décadas presentes, quedan por cubrir algunos vacíos. En ciertos casos la representatividad de la obra propiedad de la Colección no es la adecuada, así como la necesidad de contextualizar la misma con otras piezas complementarias son cuestiones a estudiar en futuros programas de adquisición.

Es difícil establecer categorías cerradas en la creación plástica de estos años ya que prima el carácter individual de cada artista.

- En la abstracción se encuentran representados pintores como José María Bermejo, Ignacio Tovar, Manuel Salinas o Pepe Barragán.

- Dentro de una figuración lírica podemos situar a Rolando Campos, María Manrique, Carlos Montaña, Juan Lacomba o Félix de Cárdenas.
- Con un claro espíritu antirromántico en la concepción de la creación plástica se puede situar a la joven generación surgida alrededor de la *Revista Figura*: Federico Guzmán, Patricio Cabrera, Guillermo Paneque, Pepe Espaliú, Rafael Agredano, Ricardo Cadenas y Curro González. Compañeros generacionales cercanos a estos planteamientos son Antonio Sosa y Gonzalo Puch, todos representados en los fondos con trabajos de estos años.
- Alguno de los artistas andaluces vinculados a la Nueva Figuración Madrileña de los años setenta están presentes en la Colección con obra, en su mayoría perteneciente a los ochenta. Es el caso de Guillermo Pérez Villalta, Chema Cobo, Alfonso Fraile o Manolo Quejido.

Otros artistas que forman parte de la Colección, cuyo trabajo está vinculado a estas décadas, siendo su labor de difícil clasificación puesto que su trayectoria es marcadamente personal, son Paco Molina, Fernando Zóbel, Paco Reina, Pedro Simón, José María Baez o Rafael Zapatero.

Una línea *intermedia* de adquisiciones es la que da cabida a un grupo de artistas nacidos en los años sesenta. Éstos comienzan a obtener el reconocimiento a su trabajo en la segunda mitad de los noventa. Se trata de una generación intermedia entre los ochenta y principios de los noventa y la joven generación actual (la cual tiene un epígrafe individual en las adquisiciones).

De este grupo de artistas se encuentran representados en los fondos Javier Velasco, Alonso Gil, José Piñar, Mercedes Carbonell, Chema Alvargonzález,

Juan Carlos Robles, Dionisio González, Pepa Rubio, Ángeles Agrela o Carmen Sigler.

A camino entre los años noventa y el nuevo siglo, es una línea de trabajo compleja, ya que estos creadores se encuentran en su madurez creativa. Es importante realizar una labor de seguimiento específico sobre sus planteamientos actuales y futuros.

5. La actualidad. S. XXI

El momento actual es el que ha requerido un uso de recursos más elevado en la Colección de Arte, tanto a nivel de inversiones como de ocupación de los recursos humanos. Esta línea de trabajo se orienta principalmente a dos objetivos:

a. Apoyo a jóvenes creadores andaluces

Este punto pretende dar cabida a la pujante generación de artistas plásticos de nuestra comunidad. Un numeroso grupo de creadores muy activos nacidos en los años setenta y principio de los ochenta. Comprometidos con lo contemporáneo, han contado con unas posibilidades formativas y de acceso a canales artísticos superior a las generaciones precedentes. Probablemente es el grupo cuantitativa y cualitativamente más prolífico del panorama nacional en la actualidad. El reconocimiento comienza a llegar desde numerosas instituciones, incluso a niveles internacionales.

Es obligado para la Colección Cajasol realizar un seguimiento exhaustivo de los creadores que conforman esta generación. Éste se ha dividido en una triple línea de trabajo:

- Incluir a los creadores aún no presentes en la Colección. De manera habitual en los últimos años se han realizado adquisiciones a galerías.
- Contextualizar la obra de los artistas ya presentes con nuevas creaciones de los mismos.
- Producción de proyectos para exposiciones propias.

Los artistas que cuentan con obra en nuestros fondos son: Concha Adam, Carlos Aires, Manolo Bautista, Juan Carlos Bracho, María Cañas, María José Gallardo, Noelia García Bandera, Juan del Junco, David López Panea, Miki Leal, Gloria Martín, José Miguel Pereñíguez, MP&MP Rosado Garcés, Julia Rivera, Jorge Yeregui, Ming Yi Chou, Simón Zabell y Jesús Zurita.

b. Hacia un mundo globalizado

En los últimos años, acompañando la inercia vital de Cajasol, en la que la expansión hacia gran parte del territorio nacional era una realidad y, a nivel creativo, las inquietudes artísticas se generalizan creando discursos paralelos con independencia del lugar de origen del creador, se comenzó una nueva línea de adquisiciones abiertas desde el punto de vista geográfico.

El criterio de adquisición es mantener un firme compromiso con lo contemporáneo a nivel conceptual y estético, además las piezas adquiridas deben ser representativas en la producción del autor. Esta línea de adquisiciones ha obligado a un establecer un seguimiento constante de la programación de centros de Arte Contemporáneo, galerías y la asistencia a las ferias más importantes a nivel nacional (ARCO, LOOP y la extinta DFOTO en San Sebastián).

- Creación española. Se han combinado obras de creadores referentes en la plástica nacional, cuya trayectoria está ampliamente contrastada, como Alberto García Álix, Cristina García Rodero, Joan Fontcuberta, José Manuel Ballester, Chema Madoz o Bleda&Rosa con artistas cuyo trabajo comienza a despuntar. Es el caso de Maider López, Raúl Belinchón, Llorens Ugas, Nico Munuera, Javier Arce, Alejandra Freyman, Mayte Vieta, Concha Pérez o Eugenio Ampudia.

- Creación sudamericana. En la misma línea de compromiso con discursos actuales se han adquirido obras de Óscar Muñoz, Diango Hernández, Deborah Castillo, Sebastián Díaz Morales, Federico Herrero, Juan Pablo Ballester o Maykel Linares.

- Creación europea y norteamericana. Las adquisiciones en esta línea han sido muy numerosas, primando el ámbito europeo aunque con algún complemento norteamericano. Algunos de los autores representados son Eva Koch, Robert Pollidori, Edward Burtynsky, Phil Collins, Patrick Jolley & Reynold Reynolds, Risk Hazekamp, Larry Sultan, Johanna Domke, Mariana Vassileva, Paulo Nozolino, Jorge Molder, Pierre Gonnord, Rut Blees Luxemburg o Thomas Weimberger.

6. Obra gráfica para oficinas

Adquisiciones con un marcado carácter práctico. Se suele invertir una pequeña suma del presupuesto total de inversiones anualmente, ésta se ha intentado negociar con el Departamento de Inmovilizado sin éxito.

Manteniendo la calidad y el lenguaje contemporáneo se adquieren carpetas de grabados para ubicar en lugares de trabajo de la Institución.

Esta labor, en apariencia poco importante en el ámbito discursivo de la Colección, está configurando unos importantes fondos de obra seriada. No sólo están presentes algunos de los más reconocidos artistas andaluces de diferentes generaciones (Luis Gordillo, Carmen Laffón, Guillermo Pérez Villalta, Curro González, Paco Cuadrado, Paco Cortijo, Chema Cobo, Gerardo Delgado, Alfonso Fraile, Ricardo Cadenas, Javier Velasco, Miki Leal, Jesús Palomino, etc.), también hay referentes de la plástica nacional (Antoni Tapiés, Joan Miró, Eduardo Chillida, Miquel Barceló, Equipo Crónica, Gerardo Rueda, Eusebio Sempere, Lucio Muñoz, Soledad Sevilla, José María Yturralde, Fernando Zóbel, Juan Navarro Baldeweg, etc.).

7. Piezas “descontextualizadas”

No se trata de una línea dentro del programa de adquisiciones pero en los fondos de la Colección se encuentran piezas de autores relevantes que se sitúan al margen de las líneas discursivas de la misma. La presencia de éstas responde a la propia dinámica de la Institución a la que pertenecen, por lo que su procedencia es diversa. Son obras, algunas notables, que no se acompañan de la contextualización adecuada, adquisiciones que no se han alineado con los criterios marcados desde la Colección de Arte o, simplemente no existía conciencia de la misma como tal. Algunas de las obras destacables en este capítulo son:

Cabeza Astarté de origen fenicio, *Clotilde en la ventana* de Joaquín Sorolla, *La partida de las naves* diez lienzos de Daniel Vázquez Díaz, *Bailarina española* de Ismael González de la Serna, *Autorretrato* de Antonio Saura, *Encuentro Rosa* de

Gerardo Rueda, *Los mármoles del Partenón* de Ramón Gaya, *Medalla conmemoración de Concha Espina* de Julio López Hernández, *La casita de bosque* de Alfredo Alcaín o *Nightawks* de Eduardo Úrculo.

Las líneas de adquisición diseñadas por Pérez Valencia para El Monte y continuadas y potenciadas tras la fusión en la que verá la luz una nueva caja de ahorros, Cajasol, se acompaña de un esfuerzo inversor que alcanza su punto álgido en el año 2007 con una cifra dedicada a la compra de nueva obra de casi 220.000,00 €.

Las nuevas incorporaciones a la colección provienen de un sondeo arduo del mercado del arte. Las galerías de arte contemporáneo son las principales proveedoras³⁹, ya que en las obras creadas en aquel momento y los nuevos medios digitales ocupan el mayor porcentaje de piezas adquiridas.

La presencia en ferias de arte contemporáneo se hace patente con la adquisición en las diferentes ediciones de ARCO, LOOP Barcelona, DFoto San Sebastián o la única edición de ArteSevilla.

Las otras vías habituales para la compra son la casa de subasta Arte, Información y Gestión, la compra directa al artista⁴⁰ o, en menor medida, negocios de anticuarios⁴¹.

El presupuesto para las inversiones en obras de arte mengua considerablemente en el año 2008, como consecuencia de la reducción presupuestaria derivada de la crisis financiera. En este sentido la línea descendente de las adquisiciones toca suelo en el año 2009 con sólo tres compras. Este año supone el fin de un ciclo en la Colección de arte Cajasol, tras el mismo la institución se verá abocada a un proceso de cambios institucionales que deriva en la actual Fundación Cajasol de carácter privado.

A continuación se detallan las adquisiciones de Cajasol:

³⁹ Los catálogos editados con motivo de las exposiciones celebradas en Espacio Escala, sede de la Colección de Arte Cajasol de los años 2007 a 2010, identifican el proveedor al que se ha adquirido cada pieza.

⁴⁰ Anexo IV

⁴¹ Las únicas obras adquiridas a anticuarios son piezas de Paco Cortijo y Paco Cuadrado compradas a Paco Plata.

Del ocaso de las cajas de ahorro al momento actual: la disolución del proyecto

El cambio de ciclo en la colección Cajasol es un proceso que se nutre de diferentes circunstancias. En el año 2009, el director de la colección Paco Pérez Valencia,

Diario de Sevilla CULTURA

PORTADA SEVILLA VIVIR PROVINCIA DEPORTES ANDALUCÍA ACTUALIDAD TECNO CULTURA COI

CULTURA | CINE | DE LIBROS | MAPA DE MÚSICAS

Diario de Sevilla. Noticias de Sevilla y su Provincia » Cultura » Cultura » Paco Pérez Valencia abandona la dirección artística

Paco Pérez Valencia abandona la dirección artística de Espacio Escala

El pintor y teórico dejará este centro, sede de la colección de Cajasol, para centrarse en su actividad creativa. La sala de Cardenal Cisneros reabrirá en octubre con una gran exposición de Luis Gordillo

CHARD RAYOS / SEVILLA | ACTUALIZADO 28.08.2009 - 09:00

5 comentarios 12 votos

Me gusta 1 Twitter 0 COMPARTIR

Espacio Escala, el centro de la calle Cardenal Cisneros que en apenas dos años de vida ha conquistado un espacio propio en la escena local, cambiará de dirección artística. Paco Pérez Valencia, pintor y doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, abandona este foco cultural donde tiene su sede la colección de arte Cajasol y en cuya creación, diseño museográfico y puesta en funcionamiento ha trabajado en los últimos años.

El creador, que nació en Sanlúcar de Barrameda en 1969, deja también su labor como asesor de patrimonio artístico y conservador de la colección de la citada entidad bancaria, que venía ejerciendo desde hace quince años. No obstante, seguirá vinculado al Máster de espacio expositivo impartido por la Fundación Cajasol, una iniciativa de la que es director y que cuenta con una titulación propia de la Universidad Politécnica de Cataluña (UPC).

Los motivos que aduce Pérez Valencia son "estrictamente personales" ya que quiere "reorientar" su carrera y darle prioridad a su quehacer pictórico, orillado en los últimos años por su mayor dedicación a la gestión cultural. Aunque esto no ha sido óbice para que el artista expusiera con éxito este año en Chicago de la mano de la galería sevillana Isabel Ignacio, con la que protagonizó en 2008 en solitario la muestra *La misma mierda de siempre*, donde colgó sus trabajos más recientes.

En todo caso, Pérez Valencia continúa trabajando en la gran exposición con la que Espacio Escala reabrirá sus puertas en torno al 16 de octubre. Se trata de un proyecto protagonizado por Luis Gordillo en el que este cotizado artista sevillano y premio Velázquez de Artes Plásticas reflexionará sobre sus procesos creativos durante la última década.

Tomando como hilo conductor una de sus obras que engrosa la colección Cajasol, *Velocidad supersónica a cámara lenta*, el artista mostrará bocetos y apuntes que ilustren los pasos previos a dicha pintura datada en 2003 y también algunos de sus hallazgos posteriores sobre el tema. La anterior visita de Luis Gordillo a Espacio Escala es recordada uno de los momentos más emotivos del curso pasado. El pintor entabó entonces un fructífero diálogo con el público durante su participación en los *Encuentros Nocturnos*, donde tuvo ocasión incluso de intercambiar impresiones con artistas como el sevillano Miki Leal.

Cuando todavía está por conocerse la programación y la dotación presupuestaria de la sala para el próximo ejercicio -que, según fuentes de la entidad, se presentará en el mes de septiembre-, las expectativas son crecientes en torno a este espacio por el que, en los últimos meses, han pasado artistas tan relevantes como María Cañas, José Miguel Peregrín, Simón Zábella, Juan Carlos Bracho, Guillermo Paneque o los gemelos MP & MP Rosado. También ha sido elogiada la labor didáctica desarrollada por un centro que ha logrado, mediante visitas guiadas y novedosos materiales de apoyo, como la guía de la exposición *Identidades*, acercar el arte contemporáneo a personas no necesariamente vinculadas con el mismo, que se han favorecido además del céntrico emplazamiento de esta suntuosa sede que el galerista Pepe Cobo (ahora afincado en Madrid) alquiló con opción de compra a la entidad bancaria.

La salida de Pérez Valencia de Espacio Escala deja un vacío en el panorama local de la gestión de arte contemporáneo que, curiosamente, viene a coincidir en el tiempo con la situación de interinidad que provocará en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC) la marcha de José Lebrero, que a partir de octubre se incorporará como nuevo director del Museo Picasso de Málaga.

encargado de la gestión y potenciación de la colección, así como diseñar el proyecto de museológico vigente, primero en El Monte y, con posterioridad, en Cajasol decide poner fin a su relación laboral con la entidad. La desvinculación se materializa el mes de febrero del año 2010.

Tras el vacío dejado por Pérez Valencia, es nombrado responsable de la colección Paco del Río, retomando una gestión que había ejercido en la Caja San Fernando del año 2000 a 2007 y que dejó de ejercer tras la fusión con El Monte.

La nueva etapa de Paco del Río como responsable de los fondos de Cajasol se verá diezmada por la ausencia total de presupuestos para la adquisición de nueva obra. A la imposibilidad de nuevas propuestas que potencien las líneas discursivas de la colección y el

enriquecimiento de la misma, se une la caída del símbolo de mayor entidad que ha poseído la colección en todo su recorrido histórico: Espacio Escala.

La primera y única sede de la Colección Cajasol comienza su andadura en el año 2007. Situada en la calle Cardenal Cisneros, número 5 de Sevilla, el inmueble se arrienda por El Monte cuatro años con opción a compra al galerista Pepe Cobo. Su apertura se realiza ya como la nueva marca comercial: Cajasol.

La función que alberga el espacio se ramifica como soporte administrativo de la colección con un lugar para oficinas, como sala de exposiciones y, por último, almacén en la planta sótano.

En las dos temporadas y media que permanece abierto al público, Espacio Escala se constituye como un espacio referencial en la vida cultural de la ciudad, con una programación que pivota entorno a la colección de arte. Alberga una producción total de once exposiciones, en las que las obras de la colección Cajasol son protagonistas en exclusiva:

Temporada 2007/2008: *El placer de mirar, Cambiarlo todo, Colección privada, El lenguaje subjuntivo, Deconstruye tu ciudad y La nada.*

Temporada 2008/2009: *El color, el tiempo de los ritmos, Muebles??, Identidades y San Francisco Molina que estás en los cielos*

Año 2010: *Postcoitum. Luis Gordillo*

En paralelo a la programación expositiva se desarrolló un programa de difusión complementario que cumplían la misión de amplificar al público el contenido que se producía en el centro: las actividades transversales, la didáctica divertida y la plataforma Web.

Espacio Escala, epicentro de la Colección Cajasol cierra sus puertas el mes de mayo del año 2010.

El siguiente paso en la desmembración del proyecto de colección se produce con la supresión de una coordinación específica de la misma. Esta labor, puesta en marcha en la caja de ahorros El Monte en el año 2001 y con un recorrido ininterrumpido hasta el mes de mayo de 2011 es amortizada por la Fundación Cajasol. La gestión de la colección y su conservación pasa a gestionarse desde una perspectiva técnica y exclusiva por parte de un empleado especializado⁴² a una gestión administrativa y sin exclusividad.

De manera casi paralela en el tiempo, en los últimos días de mayo de 2011, fallece Paco del Río tras apenas un año como responsable de la Colección Cajasol. Año en el que la crisis económica traducida en la falta de presupuesto para la colección de arte, no le permite ejercer más que una labor de supervisión de la gestión.

A estas circunstancias se suma la inestabilidad institucional. En el año 2010 Cajasol es instada por el Banco de España a formar parte de un SIP (Sistema Institucional de Protección) en el que debe de fusionarse con CajaCanarias, Caja de Burgos y Caja Navarra. La fusión culmina en el nombre comercial de Banca Cívica. La Fundación Cajasol pasa en ese momento a constituirse de manera independiente, desviando su camino de la que hasta ese momento había sido su institución matriz, la caja de ahorros. La desvinculación provoca el reparto de patrimonio entre ambas entidades, quedando la colección de arte en propiedad de la Fundación Cajasol. Banca Cívica desaparecerá en el año 2012 integrándose en Caixabank el 3 de agosto de ese mismo año.

Diario de Sevilla

CULTURA

PORTADA SEVILLA VIVIR PROVINCIA DEPORTES ANDALUCÍA ACTUALIDAD TECNO CULTURA CO

CULTURA | CINE | DE LIBROS | MAPA DE MÚSICAS

Diario de Sevilla. Noticias de Sevilla y su Provincia Cultura Cultura Fallece el crítico de arte y responsable expositivo

Fallece el crítico de arte y responsable expositivo de Cajasol Francisco del Río

A las 12:30 el duelo recibe y despiden en el tanatorio Servisa.

JUAN BOSCO DÍAZ-URMENETA | ACTUALIZADO 29.05.2011 - 05:00

6 comentarios 26 votos

Me gusta Twitter 2 COMPARTIR

Paco del Río nos ha dejado. Han sido largos meses de enfermedad cuyo desenlace conocía bien, pero eso no le restó un ápice a su dedicación, no sólo al trabajo, sino al difícil ejercicio de vivir: querer a los suyos, estar con los amigos, leer, pensar, escribir. Alguien, creo que Novalis, dijo que habíamos de vivir en la inminencia de la muerte pero sin que por ello dejáramos de ser fieles a la vida. Paco ha sabido hacer suya, en las circunstancias más difíciles, la palabra de aquel poeta.

Paco fue uno de los iniciadores del suplemento *Culturas* que acompañó los primeros pasos del *Diario de Sevilla*. Su formación artística le permitía escribir con exactitud y calor sobre formas muy diversas de arte. A su licenciatura en Historia del Arte añadía la honda convicción de que el arte, en todas sus manifestaciones, abre caminos al conocimiento y forma no sólo la sensibilidad y la imaginación, sino también el afecto y la capacidad de diálogo.

Quizá esas convicciones influyeran de modo notable en la labor que más tarde desarrolló en la obra social de la Caja San Fernando y después en la Fundación Cajasol. Esta labor (por la que abandonó la crítica de arte en *Diario de Sevilla*, con la que era lógicamente incompatible) se manifestó, primero, en el concepto de colección que sugirió a la entidad: conjunto de obras de autores concretos que ofrecieran una lectura plural del arte en Andalucía desde los años cincuenta del siglo XX. Más tarde comenzó la revisión de determinados autores: Barbadillo, Juan Suárez, Félix de Cárdenas, Curro González, Joaquín Sáenz (de cuyos carteles, años antes, había hecho una valiosa monografía), entre otros. Unió a esto una atención a los jóvenes artistas andaluces, como Carlos Aires o Juan Carlos Robles, y a iniciativas como SaladeStar.

Este trabajo se enriqueció notablemente al proponer la reforma del Certamen de Artes Plásticas de la entidad de ahorros: no premiaría una obra sino proyectos que presentarían los diversos autores. Fueron muchos los autores jóvenes que se esforzaron en obras de interés y también fue grande la expectativa internacional que despertó la propuesta: a la más reciente concurren más de un millar de obras de muy alto nivel. Recordaré por último su proyecto, *Intervalos*, que unía, con rigor y audacia, flamenco y arte contemporáneo.

Habría que decir muchas cosas más. Pero hoy, cuando ya no está entre nosotros, quizá sea mejor decir una sola: Paco del Río fue, ante todo y sobre todo, un hombre bueno.



⁴² En ese momento el empleado es Juan María Vélez Alvez

La gestión de la colección de arte en el periodo de 2012 a 2015, responsabilidad de la Fundación Cajasol diverge significativamente de la anterior. Administrativamente depende de dos áreas independientes dirigidas de manera autónoma: la conservación, inventariado y almacenaje depende de la *Secretaría General Técnica*, mientras que la difusión y adquisiciones de *Acción Cultural, Comunicación y Relaciones Institucionales*.

En la actualidad no existe un responsable de perfil técnico para la colección de arte, su gestión se entiende como una más entre el resto de competencias de ambas áreas. Tampoco se ha desarrollado un plan rector para la gestión y difusión integral de la misma, las acciones diseñadas en la década anterior no han tenido continuidad.

En cuanto a la primera de las áreas, relativa a la conservación, inventariado y almacenaje, se han llevado a cabo dos acciones significativas a partir del año 2013. En primer lugar se ha realizado un inventario íntegro de la colección, dirigido por el coordinador de la misma en el periodo 2001-2010: Juan María Vélez Alvez. El resultado ha sido la catalogación de un total de 4350 obras.



Proceso de inventario de la colección de arte. Año 2013

El segundo hito toma forma con la adecuación de un almacén en la localidad sevillana de San José de la Rinconada para albergar los fondos. Se trata del almacén de mayor capacidad con el que ha contado la colección de arte, con 1087 metros cuadrados de

almacenaje. Los soportes, principalmente peines, han sido fabricados y montados por la empresa Eypar.

El segundo área de actuación, relativo a la difusión y adquisición de obras, acusa una mayor incidencia debido a la ausencia de un proyecto general para la colección. En cuanto a las adquisiciones realizadas en los últimos tres años se han limitado a compras de carácter institucional, decantándose por el arte más tradicional. El total de adquisiciones no supera la decena.

El arte Barroco ha sido el protagonista de las nuevas incorporaciones con una obra de Valdés Leal, *Jesús atado a la columna*, comprado en el año 2012 y otra de Pedro de Campaña, *Calvario*, el año posterior. A las obras existentes del siglo XIX se añade la *Vista de las afueras de Sevilla* de Andrés Cortés y Aguilar adquirida también en 2013. Éstas han sido las adquisiciones de mayor trascendencia, el resto pertenecen a decisiones de carácter decorativo y tradicional, como el encargo para ilustrar los diferentes discos de villancicos editado por la fundación con motivo de las fechas navideñas.

5. Análisis de los fondos de la Fundación Cajazol

a. El Barroco andaluz: siglos XVII y XVIII.

El capítulo dedicado a la obra barroca en la Colección Cajasol es fruto de líneas de trabajo bien diferenciadas en dos de las instituciones que han conformado la citada entidad.

La primera en incluir obra de los siglos XVII y XVIII entre sus fondos fue la Caja San Fernando. En el año 1982 se inaugura su nueva sede de servicios centrales en Sevilla en el edificio de la Antigua Real Audiencia de la ciudad, ubicada en la Plaza de San Francisco número 1.

Por su parte, el Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Huelva y Sevilla, cuyo nombre comercial fue El Monte, adquiere la totalidad de su obra barroca mediante adquisiciones en subastas. La empresa Arte, Información y Gestión, participada al 100% por El Monte, nacida en el año esta oferta es seguida por la Dirección General de la Entidad, cargo ocupado en esos años por D. Juan Pedro Álvarez, decidiendo abrir una nueva línea discursiva en sus fondos patrimoniales dedicada al Arte Barroco en Andalucía.

Esta decisión contaba con grandes inconvenientes. El más destacado es la imposibilidad de recrear una línea exhaustiva de esta época de la Historia del Arte por

la escasez de obras de mérito en el mercado, que permitan realizar un recorrido por la totalidad de las tendencias y escuelas barrocas andaluzas. Además se antojó una tarea ingente ya que los fondos partían de cero, no se cuenta en esos años con ninguna obra de esos siglos en la Colección de Arte. De haber sido este el camino elegido, económicamente hubiera supuesto un esfuerzo inasumible, que hubiera dado como resultado una visión parcial y presumiblemente, poco representativa y de escasa calidad.

La decisión es conformar una pequeña muestra, en número, de obras barrocas pero que pertenecieran a los grandes maestros andaluces, así como adquirir obras que, no por nombre, pero si por contenido fuera verdaderamente representativa. Este es el caso de la pintura anónima Vista panorámica del Guadalquivir y de Triana tomada desde el Arenal, panorámica única en el mundo de Triana en el siglo XVII.

Con estas particularidades, el esfuerzo por parte de El Monte tiene como fruto la adquisición de cuatro obras de primer nivel: la citada Vista panorámica del Guadalquivir y de Triana tomada desde el Arenal de autor anónimo, San Pedro Nolasco asistido por dos ángeles de Francisco de Zurbarán, Las dos Trinidades de Bartolomé Esteban Murillo y Visión de San Antonio de Padua de Alonso Cano.

La última obra adquirida para engrosar esta línea de adquisiciones es San José con el niño, del obrador de Bartolomé Esteban Murillo. Esta compra se realiza en el año 2009, directamente desde la presidencia de la nueva entidad: Cajasol, sin contar con el beneplácito de los técnicos de la Colección de Arte, ya que está considerada como una obra menor y con un precio de subasta elevado: 125.000 €.

Pedro de Campaña (Bruselas 1503-1587)

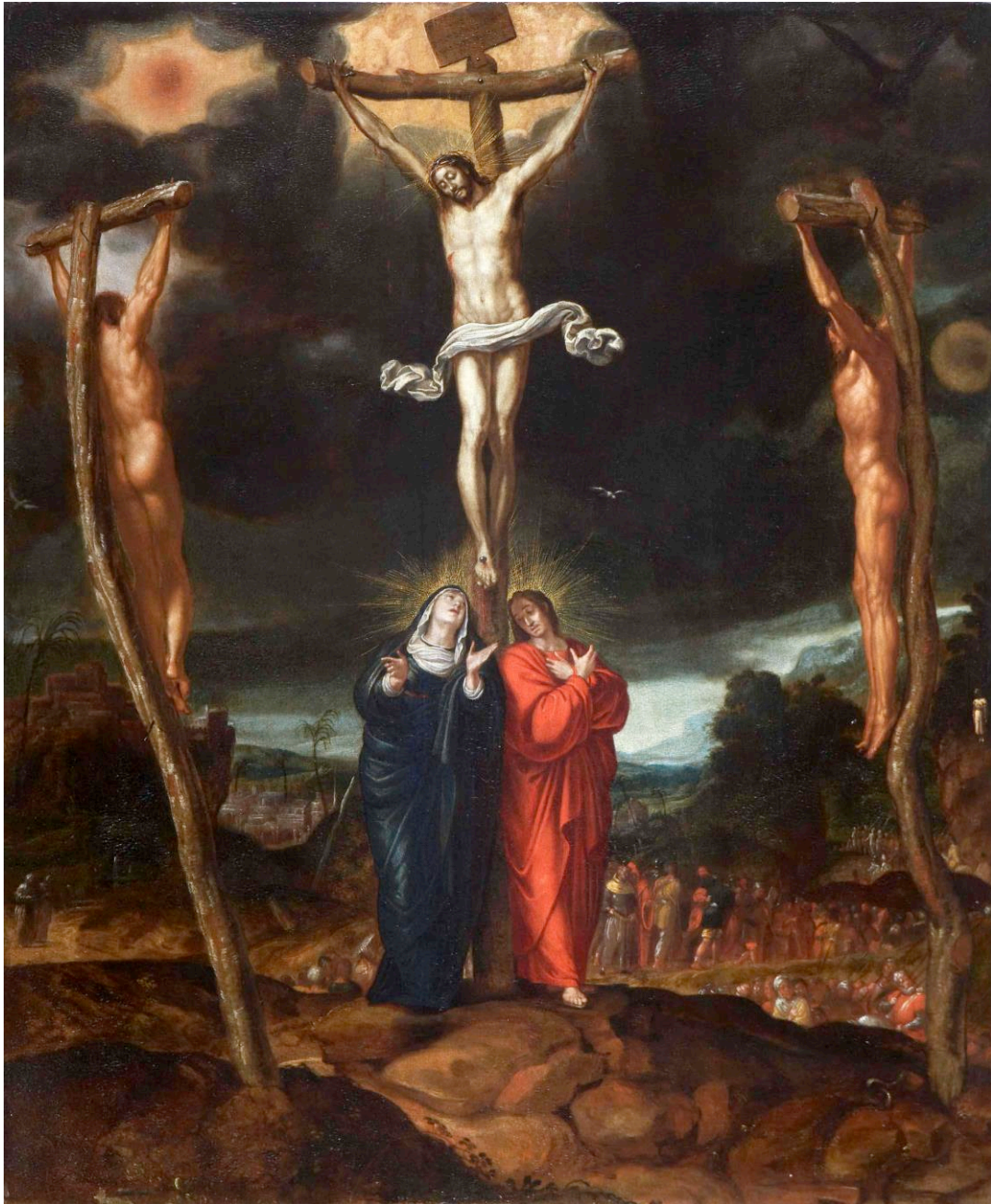
Llega a Sevilla en 1537, formado ya como pintor y tras pasar un tiempo en Italia. En la ciudad hispalense permaneció veinte años, haciéndose cargo de importantes encargos, entre los que el de la catedral de Sevilla fue uno de los más influyentes y alabados.

Su estética incide repetidamente en el manierismo. Se aprecian en sus obras relaciones con las de Perino del Vaga y Francesco Salviati. En ellas el dramatismo y afán de movimiento aparecen como protagonistas, junto a una clara tendencia en mostrar contrastes de luz y sombras, son notas esenciales de su obra pictórica.

El óleo sobre tabla *Calvario*, perteneciente a la Colección Cajasol, puede decirse que es la obra más dramática de las diferentes representaciones que Campaña realizó de este tema y puede fecharse en su última etapa. En la pintura, de acusada perspectiva y simetría, marca un eje longitudinal en el centro la cruz de Cristo, de la cual pende su cuerpo ya muerto, como muestra la llaga en su costado, cubierto únicamente por un paño de pureza que flota ondulante. Al pie y a cada lado del madero sobre un suelo rocoso se encuentran dos figuras afligidas y trágicas: a la izquierda está la Virgen erguida, que mira hacia lo alto para observar el mortificado cuerpo de su hijo y a la derecha san Juan, quien, con la mirada baja, cruza los brazos a la altura del pecho en señal de dolor.

Flanqueando la escena están colocados los dos ladrones, vistos de espaldas y de perfil, completamente desnudos. Sus cruces sinuosas y curvadas, junto con el alargamiento que se otorga a las figuras, crean un efecto sobrecogedor y teatral. Al fondo cierra la composición un celaje cubierto de nubes que oculta el sol, tal y como señala el

Evangelio que ocurrió a la hora de la muerte de Cristo. Sólo lívidos resplandores se aprecian en la línea del horizonte, hacia donde se dirige un cortejo de soldados y sajones, junto con los santos varones y mujeres que van camino de Jerusalén.



Calvario. H. 1570
Óleo sobre tabla
53.4 x 43.3 cm

Autor anónimo

Una de las obras pertenecientes al periodo barroco y de mayor relevancia desde el punto de vista iconográfico es de autor anónimo, titulada *Vista panorámica del Guadalquivir y de Triana tomada desde el Arenal*, fechada hacia 1660, óleo sobre lienzo de 117 x 183 cm. La iconografía de la obra es única hasta el momento. Existen varias pinturas del siglo XVII que muestran vistas urbanas de la ciudad de Sevilla (Museo de América, atribuida a Alonso Sánchez Coello o la perteneciente a la Fundación Focus Abengoa, sin autoría definida), en ellas el punto de vista de la panorámica se compone desde el margen oeste del río, describiendo el margen contrario de la ciudad, se presenta en las mismas el perfil más reconocible del conglomerado urbano, con la Giralda y Catedral como elementos protagonistas.

La perteneciente a la colección Cajasol tiene la singularidad de representar la ciudad tomando como referencia la orilla contraria del Guadalquivir, es decir, mientras que en las primeras se observa el núcleo urbano de Sevilla desde el barrio de Triana, aquí la visión resulta a la inversa. Se trata por tanto de una pieza única en el mundo.

Se aprecia la Torre del Oro a la izquierda en primer plano y al fondo una dilatada vista de Triana con el Castillo de la Inquisición y las iglesias de Santa Ana, La O y los Remedios. El río Guadalquivir separa ambos ámbitos urbanos, reseñando la importancia del mismo en el siglo de Oro como puerto de las Indias.



Atribuido a Alonso Sánchez Coello. *Vista de Sevilla*. H. 1570-1600. Museo de América. Madrid.



Anónimo flamenco. *Vista de Sevilla*. H. 1650-1660. Fundación Focus-Abengoa, Sevilla.



Vista panorámica del Guadalquivir y de Triana tomada desde el Arenal. H. 1660

Óleo sobre lienzo

117 x 183 cm.

Alonso Cano (Granada 1601 - 1667)

Artista polifacético desarrolla su labor creativa como pintor, escultor y arquitecto. Cercano a la producción artística desde el nacimiento, su padre ejerció como tracista y escultor de retablos, se forma en el taller de Francisco Pacheco donde coincide con Diego Velázquez⁴³.

En las décadas de 1620 y 1630 consolida su trayectoria artística participando en multitud de encargos, en los que prima más su faceta como escultor y retablista que como pintor. Primera etapa en la que muestra su propia sensibilidad ya que el realismo riguroso de su maestro lo reinterpreta con un mayor grado de lirismo.

En 1638, el conde-duque de Olivares le invitó a trasladarse a Madrid como pintor y ayudante de cámara. En ese momento ya era un artista de fama en Sevilla. Durante su estancia en la Corte, su estilo se aleja del naturalismo sevillano, adoptando técnicas propias de la pintura italiana y flamenca. Los pintores venecianos del siglo XVI y las elegantes formas de Van Dyck, autores cuya producción conoce en las Colecciones Reales, le influyen en el nuevo rumbo que tomará su arte.

⁴³ PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. *Pintura Barroca en España*. Cátedra. Madrid. 1996, pág. 206.

Los nuevos intereses artísticos de esta etapa se atisban en el boceto preparatorio para San Antonio de Padua de la Alte Pinakothek de Munich, conservado en el Museo del Prado. Boceto probablemente ejecutado para la aprobación del donante o como indicación para el taller. La obra perteneciente a los fondos de Cajasol parece corresponder con el citado boceto.

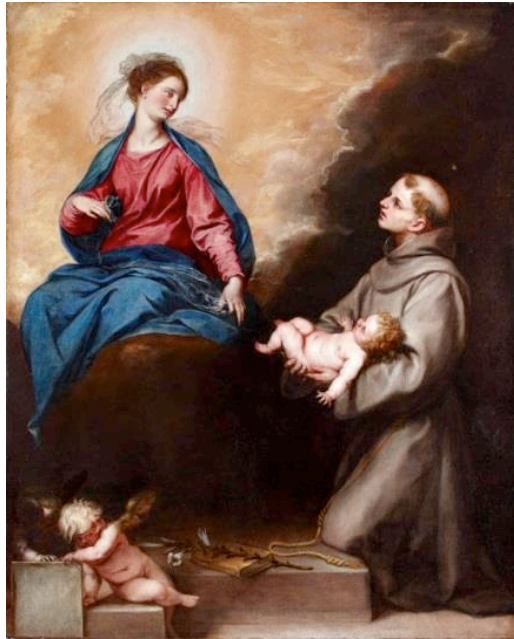


Alonso Cano. *San Antonio de Padua ante la Virgen*. Siglo XVII.

Pluma y aguada sobre Papel.

Medidas 11.2 x 9 cm.

San Antonio sostiene en sus brazos al niño Jesús, al que la Virgen, un poco más arriba, parece que acaba de soltar y mantiene su velo extendido como para recoger a su hijo. Este lienzo se relaciona con el ejemplar de Los Ángeles County Museum of Art, en la actualidad a la venta en la *Galería Caylus* de Madrid.



Alonso Cano. *Visión de san Antonio de Padua*. Versión a la venta en la Galería Caylus

La obra presenta la particularidad de estar cortada en su parte inferior, con un parche adosado donde aparecen las azucenas y un libro, ambos deberían aparecer en la composición original algo más abajo. Probablemente esta circunstancia sea consecuencia de haberse dañado el lienzo en su zona inferior.



Visión de San Antonio de Padua. H. 1640 y 1660

Óleo sobre lienzo.

145 x 124 cm.

Francisco de Zurbarán (Fuente de Cantos 1598 - Madrid 1664)

Quizá sea Zurbarán el pintor que mejor encarna la personalidad española en el Siglo de Oro, con su amor a lo inmediato, su serena confianza en lo trascendente, expresado con intensidad casi alucinante, y sus innegables limitaciones⁴⁴.

Formado en Sevilla con el poco conocido pintor Pedro Díaz de Villanueva, en este periodo tendría la oportunidad de conocer a Velázquez y Cano, aprendices como él en la Sevilla de la época. Ciudad que abandona temporalmente para establecerse en Llerena, allí trabajará para diversos conventos e iglesias de Extremadura.

En 1626 y 1628 recibe dos encargos que marcarán su trayectoria posterior. Ambos de conventos sevillanos, el primero del dominico de San Pablo y el segundo de la Merced Calzada. A partir de 1629 y a lo largo de cinco años Francisco de Zurbarán trabajó para el convento de la Merced Calzada de Sevilla realizando una amplia serie de pinturas de San Pedro Nolasco. Posteriormente otro convento, el de los Descalzos, solicitó del artista la realización de pinturas para varios retablos de su iglesia, teniéndose constancia de que realizó uno dedicado a San Pedro Nolasco al que probablemente debió pertenecer la obra perteneciente a Cajasol.

La composición de la obra se inspira en un grabado de Claude Mellan, representando la escena el momento en el que el santo se encontraba impedido de moverse y dos

⁴⁴ *Ibíd.* pág., 188.

ángeles le socorren para trasladarle al coro de su convento para acompañar a sus compañeros en el rezo.



Claude Mellan (1598-1688) *San Pedro Nolasco llevado al coro por dos ángeles antes de su muerte*. Grabado

Como es habitual en Zurbarán el ambiente en el que se desarrolla la escena es absolutamente sobrio y humilde. Considerado como el gran pintor de la vida monástica que logra expresar con un realismo candoroso y extrema sencillez. Destaca su capacidad para reflejar de manera calma lo espiritual, así como el gusto por situar escenas en espacios indefinidos donde la arquitectura se presenta de manera secundaria como recurso compositivo. Excluye toda grandilocuencia y teatralidad, centrándose en el sentimiento que desprende su pintura antes que en la resolución de aspectos técnicos como la perspectiva geométrica.

Su sobriedad, la fuerza expresiva y la plasticidad de sus figuras, añadidas a las evidentes dotes de colorista, lo sitúan en la cumbre de los maestros españoles del siglo de oro.



San Pedro Nolasco asistido por dos ángeles. H 1640-1650

Óleo sobre lienzo pegado a tabla.

70 x 44 cm.

Bartolomé Esteban Murillo (Sevilla 1617 - 1682)

Formado probablemente con Juan del Castillo, el artista emprende una brillante carrera que progresivamente le fue convirtiendo en el pintor más famoso y cotizado de su ciudad. Muy pronto hubo pinturas suyas en las principales iglesias y conventos sevillanos e igualmente en las más nobles mansiones de la ciudad.

En 1660 decidió, junto a Francisco de Herrera el Mozo, fundar una academia de pintura en que los artistas pudiesen ejercitarse y perfeccionar sus recursos técnicos.

Los elementos clave en la obra de Murillo serán la luz y el color. En sus primeros trabajos emplea una luz uniforme, sin apenas recurrir a los contrastes. Este estilo cambia en la década de 1640 cuando trabaja en el claustro de San Francisco, se aprecia un marcado acento tenebrista, muy influenciado por Zurbarán y Ribera. Este estilo se mantendrá hasta 1655, momento en el que Murillo asimila la manera de trabajar de Herrera el Mozo, con sus transparencias y juegos de contraluces, tomados de Van Dyck, Rubens y la escuela veneciana. Otra de las características de este nuevo estilo será el empleo de sutiles gradaciones lumínicas con las que consigue crear una sensacional perspectiva aérea, acompañada del empleo de tonalidades transparentes y efectos luminosos resplandecientes. El empleo de una pincelada suelta y ligera define claramente esta etapa. Las obras de Murillo alcanzaron gran popularidad y durante el Romanticismo se hicieron numerosas copias. Su estilo era el que se aprendía en la Escuela de Bellas Artes has bien entrado el siglo XIX, influenciando a varias generaciones de pintores de esa centuria.

Murillo es el maestro del Barroco andaluz con mayor representación en la Colección Cajasol. Dos obras atribuidas directamente a su mano y, una tercera de su obrador, engrosan los fondos de la misma.



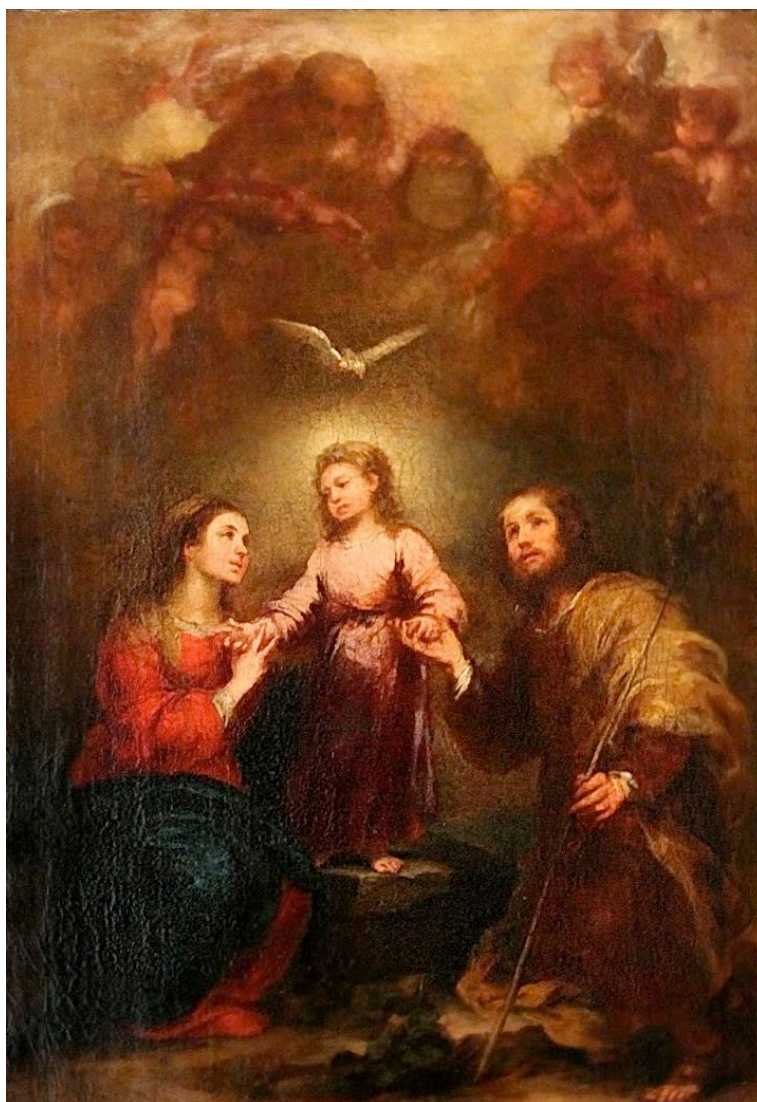
Fray Pedro de Urbina. H. 1644 - 1648

Óleo sobre lienzo

235 x 152 cm.

En *Fray Pedro de Urbina*, el personaje se presenta con hábito franciscano, de cuerpo entero y de pie. Se apoya sobre una mesa en cuyo tapete aparece su escudo de armas, con las aspas de Urbina y los paneles de Montoya, así como con las doce borlas de obispo.

Se trata de una obra que realizó Murillo para la antesacristía del Convento de San Francisco. Entre otras desventuras, la obra fue robada por los franceses durante su ocupación.



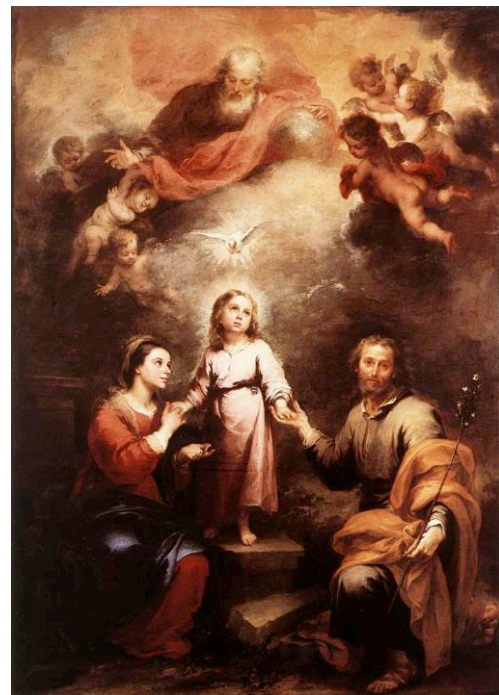
Las dos Trinitades. h. 1670

Óleo sobre lienzo

52 x 37 cm.

Las dos Trinidades. Se trata de otro tema que surge con la Contrarreforma a finales del siglo XVI. Establece el paralelo entre la Trinidad Celeste, con Dios Padre y el Espíritu Santo en la Gloria y el Niño como lazo de unión con la Tierra, acompañado de la Virgen y San José, sus padres terrenales, con lo que el mundo católico reafirma la humanidad de Jesús y valora las figuras de María y San José.

Se conservan en la carrera pictórica de Murillo otras dos obras con este tema e idéntica composición, una en el Museo Nacional de Estocolmo y otra en la National Gallery de Londres. Ambas de gran formato, más de dos metros, es posible que la popularidad del tema hiciera que fuera repetido a menor escala para oratorios privados, como el caso de la obra que nos ocupa.



Versiónes de la obra *Las dos Trinidades* de Murillo pertenecientes al Museo Nacional de Estocolmo y a la National Gallery de Londres, respectivamente.

La obra se compone en dos ejes diferenciados, la trinidad terrenal en un eje horizontal y la divina en un eje vertical. La obra está impregnada por la afectividad que Murillo otorga a sus temas, destacando la mirada que el Niño Jesús cruza con su madre. Una

forma típica de afrontar el tema devocional en este autor, donde la dulzura e intimidad asumen papeles protagonistas.

Características éstas que también acompañan al lenguaje estético de la obra de más reciente adquisición vinculada a Murillo. Se trata de un *San José con el niño*, atribuida a su obrador. La adquisición se realizó en noviembre del año 2009 en la Casa de Subastas Arte, Información y Gestión.



San José con el niño. H. 1660-1670

Óleo sobre lienzo.

70,5 x 52 cm.

Fue Murillo un excelente intérprete de esta iconografía de la que realizó numerosas versiones, todas de composición diferente. De este modo satisfizo a toda la clientela sevillana deseosa de este tema, cuya devoción fue muy intensa. Muestra el

característico dibujo de Murillo, con formas suaves y amables, coincidiendo con el estilo que el artista desarrolló hacia 1970.

Esta pintura fue recogida por Diego Angulo dentro del apartado de las réplicas del original del Museo Puskhin de Moscú, en la colección de Juan Velasco Cobo de Sevilla.

Juan de Valdés Leal (Sevilla 1622 - 1690)

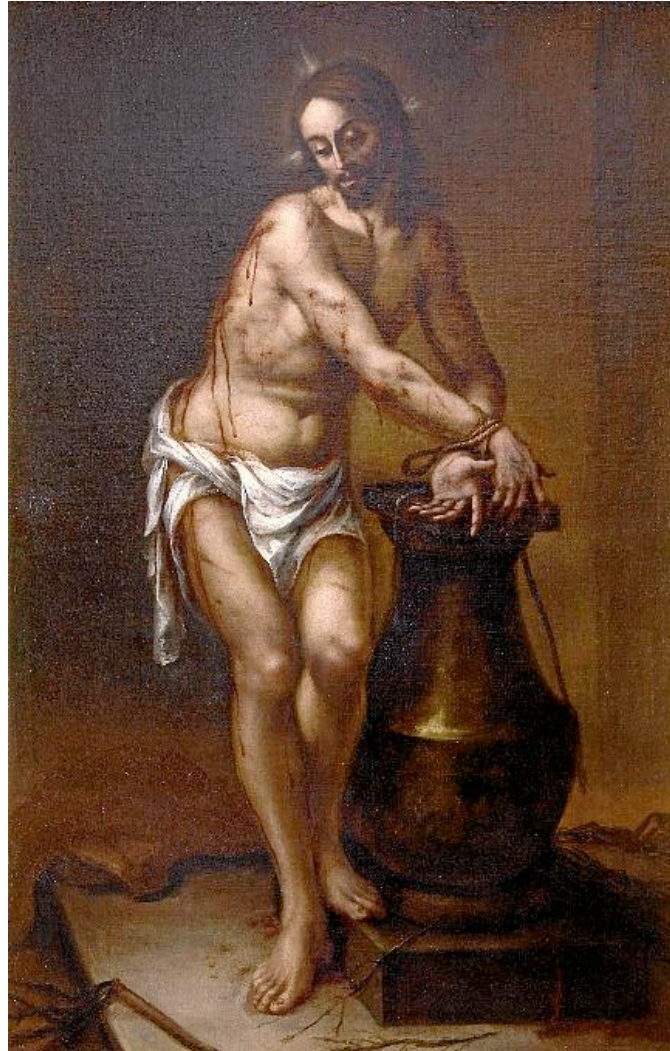
Sobre su formación artística no se dispone de información, se ha especulado con su acercamiento al taller de Herrera el Viejo y también al arte del cordobés Antonio del Castillo. Los encargos pronto empezaron a aparecer y Valdés Leal dispuso de casa propia con taller. La epidemia de peste que sufre Córdoba en 1649 motivará la marcha de Valdés Leal y su familia al año siguiente a Sevilla.

Su trabajo en Sevilla se desarrolló sin interrupción y, a pesar de la crisis generalizada en la que vivió sumergida la ciudad durante toda la segunda mitad del siglo XVII, nunca le faltaron encargos para las diferentes órdenes e iglesias del lugar.

Su producción manifiesta desde el principio un estilo absolutamente barroco, marcadamente naturalista y con tendencia al tenebrismo, con dibujo contundente, un colorido fuerte y poco matizado y unos volúmenes monumentales. Posee una particular sensibilidad pictórica inclinada hacia lo dramático, un especial interés por la expresividad, que protagoniza sus composiciones en detrimento de la belleza y la corrección formal.

Su fama le recuerda como un pintor con inclinación por la temática macabra pero sus registros fueron más amplios, en todos demuestra un vivo sentido del movimiento, brillante colorido y dramática iluminación. A pesar de ser contemporáneo de Murillo, su temperamento era completamente opuesto; Valdés Leal, nervioso y violento, se dejaba seducir más por el movimiento desenfrenado y por la expresión, por el sentido

de un exagerado dramatismo y un intenso colorido, que por la dulzura y el costumbrismo burgués de aquel.



Jesús atado a la columna. H. 1670

Óleo sobre lienzo.

167 x 107 cms.

Esta emotiva representación de Jesús atado a la columna es propia y característica del estilo de Valdés Leal a quien puede atribuirse con seguridad. Puede señalarse además que su fecha ha de situarse en torno a 1670, justamente en unos momentos en los que el artista alcanzó su total madurez.

Valdés Leal supo interpretar de forma magistral las directrices del pensamiento eclesiástico plasmada en la contrarreforma y, por lo tanto, transmitir a los fieles, a través de la imagen, la doliente figura de Cristo. La contemplación de su presencia suscitaba en el alma de los cristianos un inevitable sentimiento de culpabilidad que de inmediato redundaba en actitudes de arrepentimiento y penitencia.

Anónimo siglo XVII



San Fernando. Segunda mitad s. XVII

Óleo sobre lienzo.

45 x 33 cm.

Uno de los modelos que mayor trascendencia alcanza dentro de la iconografía de San Fernando es la obra aquí expuesta. Representa al rey en actitud victoriosa, con sus atributos clásicos, la espada en la mano derecha, alzada al cielo en modo triunfal y la izquierda soportando una esfera como alegoría del mundo. Para completar la escena en la zona superior, como corresponde a las apoteosis barrocas, se presenta una corte celestial con ángeles y en la zona inferior, en correspondencia al plano terrenal, una recreación de la ciudad de Sevilla. La representación de San Fernando adquirió gran popularidad al convertirse en el símbolo del triunfo cristiano sobre los musulmanes.

Anónimo siglo XVIII



San Fernando. Primera mitad s. XVIII
Óleo sobre lienzo.
197 x 122 cm.

Canonizado en 1671, al rey Fernando III se le rindió culto mucho antes de su canonización. Desde el primer tercio de siglo se representa vestido con armadura de acero y cubierto con una capa de armiño en cuyo anverso figuraban bordados los castillos y leones del escudo real. Lleva corona sobre la cabeza, sostiene la espada de rey conquistador y la bola coronada con una cruz.

Se enfatiza la faceta del monarca triunfante sobre los musulmanes, una variante de gran influencia, cultivada entre otros por Valdés Leal. Esta composición, de cierta rigidez y envaramiento, data de la primera mitad del siglo XVIII, pues a la izquierda de la composición figura la fachada de poniente de la catedral de Sevilla rematada con una cruz patriarcal de hierro forjado realizada en 1712, y por otra parte, la Torre del Oro protegida de las inundaciones por muros de contención, acontecimiento datado en los años 1747-48.

b. Pintura del siglo XIX

A lo largo del siglo XVIII la pintura española había ido padeciendo una aguda crisis, reflejo de la paulatina decadencia del Imperio, una vez desaparecidos los grandes genios de las escuelas sevillana y madrileña del XVII⁴⁵.

El siglo XIX perpetúa en la enseñanza de las Academias el estilo de los grandes maestros barrocos. En Sevilla, los referentes son dos pintores autóctonos: Diego Velázquez y, con un papel protagonista, la figura cuyo estilo marcará definitivamente a las jóvenes generaciones de pintores, Bartolomé Esteban Murillo. La admiración por el espíritu de su arte es definido por uno de los protagonistas más influyentes en la pintura de la época, José de Madrazo:

“No conozco obras que más seduzcan ni que más agradablemente ocupen el corazón que las del célebre Murillo, porque en todas reúne a la imitación más perfecta de la naturaleza el encanto de los dulces y religiosos sentimientos de que el mismo estaba tan poseído. La inocencia que sabía derramar en los rostros de la Virgen, y particularmente cuando la representaba en el misterio de su Purísima Concepción, en medio de resplandores de gloria, con acompañamiento de ángeles tan risueños como cumplidos de hermosura, pintado todo con la frescura y suavidad de sus tintas unidas

⁴⁵ GALÁN, E. V. *Pintores del romanticismo andaluz*. Universidad de Granada. Granada. 1994, pág. 47.

a un contraste bien entendido de claro-oscuro; todo esto, repito, inspira al ánimo tal júbilo que se transporta a la mansión de los bienaventurados”⁴⁶

La cuestión estética no es el único desencadenante del estilo romántico, a la misma se debe sumar la respuesta ante los acontecimientos históricos que se suceden en esa centuria. El más importante es la Guerra de Independencia (1808-1814), convierte a España en una fuente de inspiración a nivel europeo, se crea la imagen de una nación heroica frente al invasor, lugar de exaltación nacionalista cuyas señas de identidad se encuentran colmadas de pintoresquismo colorista y visceral.

En Andalucía prevalece la ciudad de Cádiz como núcleo cultural del país. Lugar abierto a la entrada de nuevas ideologías, corrientes renovadoras en los ámbitos sociológicos, políticos y culturales. Espacio para el asentamiento de un importante núcleo de ciudadanos ingleses que influirán de manera definitiva en la estética de pintores como Gutiérrez de la Vega o la saga de los Bécquer.

Los pintores andaluces descubren y toman conciencia de la significación que comporta Andalucía para la estética romántica, como último reducto de una conciencia nacional que salvaguarda sus costumbres, su personalidad y modismos, continuando con un modelo de vida tradicional, frente a las influencias extranjeras, pero constituyendo simultánea y paradójicamente un pueblo abierto y acogedor. Andalucía era la puerta del Islam, de lo remoto y lo desconocido, y, a un tiempo, de lo familiar y lo entrañable, de lo amble y lo recogido. Los artistas andaluces reflejarán hasta la saciedad la riqueza cromática de la variada tipología humana que puebla plazas y mercados, patios y blancas calles⁴⁷.

El resultado pictórico lo componen obras donde lo festivo y las escenas costumbristas encuentran cabida sin la menor sombra de crítica. Cierta ingenuidad que refuerza el tópico de lo andaluz, ensalzando los modos de vivir la calle, la vestimenta y el carácter alegre de los retratados. La huella de lo islámico, incluso lo oriental, son también temas recurrentes.

⁴⁶ MADRAZO, J. *Pintura*. Ed. El Artista. Madrid. 1835. pág. 149.

⁴⁷ GALÁN, E. V. Op. cit., pág. 55.

En Sevilla varios son los acontecimientos que influyen en la implantación del nuevo estilo. Se instalan en la ciudad familias que provienen de otros puntos del país que, además de aportar cierto dinamismo económico en una sociedad en crisis, actúan como mecenas de las artes. Tras la Desamortización la Iglesia deja de ser el principal cliente de los artistas, las familias burguesas toman su relevo. La producción artística se adapta al tamaño de las nuevas casas disminuyendo su formato y los temas dejan de ser religiosos a profanos para corresponder los gustos de los nuevos mecenas.

El retrato se convierte en el medio para perpetuar el orgullo burgués de sus protagonistas. El paisaje de la Sevilla de la época y el reflejo de la vida popular, en lo que se ha venido a denominar costumbrismo son los temas que comienzan a tener un mayor auge⁴⁸.

El periodo romántico coincide con el tercio central del siglo XIX. Un total de ocho son los pintores de este periodo representados en la Colección Cajasol.

⁴⁸ VALDIVIESO, E. *Pintura sevillana del siglo XIX*. Sever-Cuesta. Valladolid 1981, pág. 26.

Antonio María Esquivel (Sevilla 1806 – Madrid 1857)

Considerado como el retratista romántico de mayor éxito, también cultiva la tratadística y la crítica de arte⁴⁹.

Formado en el estilo de Murillo a través del que actúa como su tutor, el pintor Francisco Gutiérrez⁵⁰, en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla. Pronto destaca como dibujante, alcanzando altas cotas de calidad técnica, cualidades que le llevan a trabajar en la Corte madrileña, aquí alcanza gran fama en el género que mejor cultiva en toda su trayectoria artística: el retrato. Es nombrado en 1843 pintor de Cámara de Isabel II y Académico de San Fernando en el año 1847.

Trata multitud de temas entre los que destacan el religioso, mitológico, costumbrista y, aquel que le dará mayor fama por su impecable factura y maestría: el retrato.

Especialmente dotado para la configuración del cuerpo humano, imprime a los retratados cierta frialdad en su expresión. Muestra siempre una cuidada descripción de los detalles morfológicos de los modelos, en los que capta no sólo su parecido físico, sino su talante y los matices de su personalidad. En todos ellos hay también una exacta descripción de los vestuarios con todo tipo de texturas y brillos.

En los retratos femeninos como *Santa Isabel de Hungría*, óleo sobre lienzo sin fechar de 95 x 75 cm., refleja una clara influencia de la pintura inglesa decimonónica, cuyo influjo pudo captar durante su periodo de formación en Sevilla, merced al contacto con Richard Ford y con su protector, el cónsul Julian Williams⁵¹.

La iconografía que presenta Esquivel de la Santa es la típica del personaje: dama vestida con ropas reales y corona, repartiendo limosna, símbolo de la caridad que la

⁴⁹ DE LA BANDA Y VARGAS, A. *Historia del Arte en Andalucía. De la Ilustración a nuestros días*. Sevilla: Ediciones Gever, 1991, pág. 139.

⁵⁰ VALDIVIESO, op. cit., pág. 34.

⁵¹ VALDIVIESO, op. cit., pág. 35

santa ejemplifica. En el mismo conjuga los elementos definitorios de su técnica pictórica, un dibujo sólido y volumétrico con una pincelada suelta y colorista.

Según el profesor Enrique Valdivieso es posiblemente la más brillante figura del romanticismo sevillano.



Santa Isabel de Hungría. H. 1820-1830

Óleo sobre lienzo

95 x 75 cm.

José Roldán y Martínez (Sevilla 1808 – 1871)

Formado en la Escuela de las Tres Nobles Artes, se inicia en la pintura copiando el estilo de Murillo, principalmente reflejado en la elección de temas con asuntos populares. Profesor de Dibujo en la Escuela de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría de Sevilla, de la que llegó a ser director, también es nombrado miembro de la Academia de San Fernando en la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Sevilla⁵². Participa en diversas ocasiones en la Exposición Nacional de Bellas Artes, obteniendo como recompensa la medalla de bronce los años 1858, 1860 y 1862⁵³.

Al igual que sus compañeros de generación cultiva múltiples géneros, entre los que destacan los asuntos costumbristas. Escenas en las que describe clichés de la vida popular de la época, que se han convertido en los tópicos sevillanos y, por extensión andaluces, que han perdurado en el imaginario colectivo durante varias generaciones. Su pintura también es pródiga en paisajes con vistas de Sevilla, retratos, escenas religiosas y bodegones.

Su estilo debe sus señas de identidad a la Academia, destacando por un dibujo hábil de factura y un colorido de gamas suaves y armoniosas.

Las obras presentes en la colección, *Pelando la pava* y *Escena costumbrista* tanto por la temática, como por su técnica representan paradigmáticos ejemplos del quehacer del artista sevillano.

⁵² OSSORIO Y BERNARD, M. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX [1883-1884]*. Giner. Madrid. 1975, pág. 594.

⁵³ CRUZADA VILLAAMIL, G. *Catálogo Provisional Historial y Razonado del Museo Nacional de Pinturas*. Manuel Galiano. Madrid. 1865, pág. 40.



Pelando la pava. H. 1860

Óleo sobre lienzo

95 x 70 cm.



Escena costumbrista. H. 1850

Óleo sobre lienzo

110 x 150 cm.

Valeriano Domínguez Bécquer (Sevilla 1833 - Madrid 1870)

Hijo del pintor José Domínguez Bécquer, es su tío Joaquín Domínguez Bécquer quién le inicia en el mundo de la pintura, vinculándole desde temprano a la producción de escenas costumbristas⁵⁴. Asuntos que no abandonará durante toda su trayectoria artística, aunque en parte de su producción huirá del tópico para introducirse en temáticas cercanas a una preocupación más honda por la sociedad de la época, dando cabida en sus obras a escenas con personajes de baja índole social.

Trabajó como dibujante e ilustrador de importantes publicaciones como *La Ilustración Española y Americana*, *La Ilustración de Madrid*, *El Museo Universal* y *El Arte en España*, además de en *La Lira Andaluza* y el *Álbum Sevillano*⁵⁵.

El retrato es otro de los temas que cultiva con acierto y cierta asiduidad. En este ámbito su obra cumbre es el retrato que realiza de su hermano Gustavo Adolfo, en la actualidad en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

La temática folclórica termina imponiéndose en su obra debido al encargo que en 1864, cuando residía con su hermano en Madrid, recibe del Gobierno de la Nación. En el mismo se le concede una beca con el objetivo de testimoniar gráficamente las fiestas populares, costumbres y trajes típicos de las distintas regiones españolas. El citado encargo tiene una duración de cuatro años, cancelándose con el cambio de Gobierno en 1868.

La obra de este autor titulada *Torero* perteneciente a la Colección Cajasol, parece estar contagiada por el interés antropológico del encargo descrito, ya que muestra el prototipo de torero de la época. No elige un personaje reconocible, ni escena en la que

⁵⁴ VALDIVIESO, op. cit., pág. 57.

⁵⁵ OSSORIO Y BERNARD, op. cit., pág. 175-176.

se muestre un lance concreto de la lidia. Se centra en describir con exactitud y claridad la vestimenta, la pose, e incluso, la actitud del personaje.



Torero. H. 1850-1860

Óleo sobre lienzo

95 x 67 cm.

José Gutiérrez de la Vega (Sevilla 1791 - Madrid 1865)

Una de las figuras más interesantes de la pintura romántica sevillana junto a Antonio María Esquivel, como éste se traslada a Madrid en busca de nuevos horizontes.

Su carrera la inicia en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla donde ya estaba matriculado en 1802⁵⁶. Al igual que sus compañeros en la institución se instruye en la copia de Murillo, lo que determinará su primer estilo basado en una técnica de dibujo algo blando, minuciosa en los detalles y vaporosa en los tonos cromáticos. Su pintura se convierte en objeto del gusto de la burguesía sevillana y madrileña, entre las que tuvo gran acogida.

Cultivador principalmente del tema religioso, por su ascendencia murillesca, supo adaptar esta técnica a otros asuntos como el retrato. En este género su estilo se renueva en buena medida, gracias al conocimiento de las fórmulas compositivas del retrato inglés, aprendido en Cádiz y en Sevilla gracias a sus contactos con el también pintor Richard Ford. Sus retratos adquieren la elegancia aristocrática de la pintura inglesa, ganándose gran reconocimiento entre las familias nobiliarias como retratista.

El *Retrato de Don Francisco Moreno Zaldarriaga* es una obra de madurez, fechada en Madrid hacia 1845. El personaje se presenta de busto, casi frontal, vestido de uniforme y condecorado. Destaca por su composición sencilla, de ligereza en los volúmenes y tonos cálidos y vaporosos. El fondo es neutro, casi negro en el que contrastan los tonos claros de la piel del retratado. Este recurso es muy característico de la producción de Gutiérrez de la Vega⁵⁷.

⁵⁶ VALDIVIESO, op. cit. pág. 41.

⁵⁷ FERNÁNDEZ LACOMBA, J. *La colección de El Monte*. Fundación El Monte. Sevilla. 1999, pág. 144.



Retrato de Don Francisco Moreno Zaldarriaga. H. 1845

Óleo sobre lienzo

160 x 70 cm.

Francisco de Paula Escribano (Sevilla 1820 - 1900)

Formado en la Escuela de las Tres Nobles Artes, se especializa en pintura religiosa e histórica, aunque destaca por sus trabajos en el género del retrato. Como la mayoría de los pintores de su época su estilo es deudor de Murillo, aunque pasa casi desapercibido como pintor en la sociedad de la época.

La obra más interesante de Escribano y una de las pinturas más atractivas de la pintura sevillana del s.XIX⁵⁸ es, precisamente, la perteneciente a la Colección Cajasol titulada *Visita del Conde de Ybarra y su familia al Museo de Bellas Artes de Sevilla*. Óleo sobre lienzo de 143 x 189 cm. Fechado en 1856.

Se trata de una pintura de gabinete, seguidora de la tradición flamenca del siglo XVII y de gran originalidad en el ámbito de la escuela sevillana. El trasfondo de la misma es un homenaje a los mejores maestros de la pintura sevillana del siglo XVII, cuyos cuadros aparecen repartidos por los muros de la iglesia del antiguo convento de la Casa Grande de la Merced Calzada de Sevilla, actual Museo de Bellas Artes. Detalla obras como la *Apoteosis de Santo Tomás de Zurbarán*, frente a la de *San Hermenegildo* de Herrera el Viejo. Lo más sorprendente es la inclusión de obras que nunca estuvieron en el Museo como *La Circuncisión* de Juan Roelas de la Iglesia de la Anunciación de Sevilla o las obras de Murillo y Valdés Leal del Hospital de la Caridad.

En la zona central del lienzo se homenajea al Conde de Ybarra, don José María Ybarra Gutiérrez de Caviedes, quien aparece recibiendo las explicaciones del Director del Museo, Antonio Cabral Bejarano sobre un lienzo, posiblemente una copia del autorretrato Francisco de Paula Escribano.

Los personajes principales miran una pieza, que el artista hace ademán de explicar, pero, al mismo tiempo se exhiben orgullosamente ante unos cuadros por los que no

⁵⁸ VALDIVIESO, op. cit., pág. 73.

sienten una especial curiosidad, como si les resultaran familiares. En tal sentido, se trata de una actitud visual que tiene mucho del deseo de emular a los personajes de otro tiempo⁵⁹.

La obra reúne todos los componentes del romanticismo sevillano: rigidez en la composición y una rica pormenorización de los detalles, destacando la resolución de los pequeños retratos de los personajes que intervienen en ella.



Visita del Conde de Ybarra y su familia al Museo de Bellas Artes de Sevilla. H. 1856

Óleo sobre lienzo

143 x 189 cm.

⁵⁹ REYERO, C. *Observadores: estudioso, aficionados y turistas dentro del cuadro*. Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona. 2008, pág. 169.

Manuel Cabral Bejarano (Sevilla 1837 - 1891)

Es el miembro más destacado de una numerosa familia de pintores. Se forma entre el taller paterno y la Escuela de Bellas Artes, de la que posteriormente será profesor, alcanzado también la condición de miembro honorario de la Academia sevillana en 1863⁶⁰. Entre otros méritos también destaca pintor honorario de Cámara de Isabel II.

El género que mejor se adecua a su estilo es el de la pintura costumbrista, en la que alcanza gran popularidad merced a su facilidad para traducir al lienzo escenas procedentes de la vida cotidiana y popular.

Su estilo destaca por un dibujo minucioso y un colorido brillante pero convencional en exceso. Su temática es intrascendente y anecdótica, aunque se puede considerar un valioso testimonio de la vida cotidiana en la Sevilla de época romántica ya que representó, con gran minuciosidad, personajes y detalles arquitectónicos de la ciudad, lo que da a estas obras gran valor documental.

Su minuciosidad da como resultado obras de gran tendencia descriptiva en las formas y en los elementos compositivos, llegando a introducir el retrato colectivo con personajes siempre individualizados en pequeño formato.

El lienzo de este autor perteneciente a la Colección Cajasol se titula *Las Planchadoras* y está fechado en 1868. Muestra una escena costumbrista de interior, desarrollada en un espacio doméstico. Los personajes populares son los protagonistas de una visión en la que no hay ninguna intencionalidad social. Sólo intenta plasmar un hábito cotidiano. Muy descriptivo en su estilo, minucioso en detalles, los personajes son retratados con cierta frialdad dentro de una composición bastante rígida⁶¹.

⁶⁰ VALDIVIESO, op. cit., pág. 78.

⁶¹ FERNÁNDEZ LACOMBA, op. cit., pág. 122.



Las planchadoras. 1868

Óleo sobre lienzo

112 x 146 cm.

Andrés Cortés y Aguilar (h.1815-h.1879)

Pintor de obra fecunda y muy personal, sin embargo son pocas las noticias precisas que se tienen sobre su vida.

Su padre, Antonio Cortés, residía en Francia y había sido discípulo del paisajista y pintor de animales Constantin Troyon (1810-1865), lo que sin duda debió marcar desde sus primeros pasos artísticos, junto a su padre, la preferencia de Andrés Cortés por la pintura de paisajes con rebaños; género en el que llegaría a ser uno de los más destacados especialistas en su tiempo, y que define buena parte de su producción.

Presente desde 1840 en Sevilla, donde residiría toda su vida y afianzaría su carrera, fue profesor de la Escuela de Bellas Artes y miembro de su Academia desde 1862, alcanzando pronto fama en los ambientes artísticos sevillanos con sus atractivas vistas panorámicas de la ciudad pobladas de figuras, por las que hoy es más conocido, y que le dieron notable reputación en su tiempo entre la clientela de la alta sociedad hispalense. Entre ellas, las más famosas son sin duda sus versiones de La Feria de Sevilla; la primera pintada para el conde de Ybarra, promotor de esta popular feria de ganado, y la otra, firmada en 1852, que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Vista de las afueras de Sevilla es una creación que presenta con absoluta claridad el estilo del pintor, lo que además corrobora una inscripción que figura al dorso de la tela y que señala lo siguiente: Premiado con la medalla de plata en la exposición de Sevilla del año 1858 Andrés Cortés A.

La escena corresponde concretamente al final del arrabal extramuros de la Macarena, en la época en que la ciudad confluía con el campo abierto. A la izquierda puede observarse una Venta, en cuyo portal se lee la inscripción Estanco nacional. El centro

de la composición está ocupado por unos pastores que conducen un rebaño de vacas y ovejas. Detrás de los pastores y sus ganados aparece una noria a cuyo palo giratorio se encuentra atado un buey.

Inmediatamente después figura el tendido del ferrocarril Sevilla-Córdoba que justamente en 1858 se estaba concluyendo, puesto que el primer viaje oficial del tren con servicio público se efectuó en 1859. Por ello, puede advertirse que el tren no lleva vagones, sino vagonetas descubiertas, y que en ellas viajan grupos de obreros del ferrocarril. Al pie del terraplén por donde circula el tren se encuentra un grupo de una decena de jóvenes que cantan y bailan, configurando una escena de alegre carácter popular.



Vistas de las afueras de Sevilla. 1858

Óleo sobre lienzo

80 x 155 cm.

Philip Villamil (1814-1878)

Durante el invierno de 1847 callejeaba por Sevilla un pintor nacido en la exótica y remota isla de Jamaica, que a los pocos días de su llegada se desenvolvía con soltura entre los círculos sociales y artísticos de la ciudad. Aun siendo su primera visita a la península, el artista ya dominaba sobradamente la lengua castellana, y con su habilidoso uso de la guitarra, iba dando rienda suelta, desde su estudio, a las coplas acompañadas de los cantaores durante las noches de bohemia y jolgorio.

Pues Philip o Felipe Villamil, era hijo de una gaditana que le había inculcado su pasión por la música y de un hombre de mundo con raíces asturianas que le había criado en un ambiente cultural y cosmopolita entre Francia, Italia e Inglaterra.

Y es que desde niño tuvo ya el privilegio de escuchar en las tertulias familiares que organizaba su padre en París, los intrigantes relatos que de primera mano narraban sobre sus experiencias vividas en esa España romántica, notables hispanistas como Washington Irving, el escritor Lord Holland o el político John Russell.

Y si en París se codeó con los literatos, en Londres frecuentó la compañía del poeta Thomas Moore y en Florencia los ambientes académicos y los entresijos de la familia de Napoleón.

Antes de llegar a Sevilla, su tío José María Villamil había colonizado las islas Galápagos, su hermana Emilia contraído nupcias con el hijo del heroico general francés Baxler D'Albe y su hermana Elena había procedido a la educación de la futura princesa Matilde Bonaparte. Sevilla no fue para Villamil, un simple lugar de paso. En la capital andaluza echó sus raíces, contrajo matrimonio, nacieron sus dos hijos y durante los cinco años de su estancia, absorbió las costumbres y los estilos pictóricos de los

artistas locales, que definirían la iconografía que perduraría en las creaciones futuras de su carrera artística.



Patio de caballos de la plaza de toros de Sevilla. H. 1850

Óleo sobre lienzo.

114 x 147 cm.

El último tercio del siglo XIX en Andalucía y, concretamente en Sevilla, supone el cambio de paso en el quehacer pictórico local. El Romanticismo, basado estilísticamente en los estilos de Murillo y Velázquez, comienza a complementar esta perdurable influencia con otras provenientes de un ejercicio de la pintura más cercano a la realidad. No se trata de un postrero desarrollo del romanticismo, las influencias externas son las que introducen la nueva estética.

Mariano Fortuny es el artista que causa mayor ascendencia en los pintores sevillanos. Su obra de casacón, en la que se representa escenas ambientadas en la estética de la centuria anterior, se pone de moda. José Jiménez Aranda, tras conocer a Fortuny se convierte en el máximo exponente de estas representaciones. Las mismas se destinan a un público extranjero, viajeros atraídos por la excepcional calidad dibujística de las obras y por su pequeño tamaño, ideal para acompañar el viaje.

La otra vía de entrada del realismo en la pintura andaluza también procede del exterior. Un gusto creciente por la pintura al aire libre vincula el incipiente paisajismo andaluz, concentrado en la denominada Escuela de Alcalá de Guadaíra, con la escuela francesa de Barbizon. La estancia de Emilio Sánchez Perrier, el mejor representante de

la nueva tendencia en versión paisajista, conoce en París a artistas como Rousseau o Davigny, de los que asimila su estilo realista.

No obstante, en ciertos autores permanece latente aún el espíritu romántico, plasmando escenas costumbristas y de género, cómo las representaciones de Manuel García Ramos.

José Jiménez Aranda (Sevilla 1837 – 1903)

La producción de José Jiménez Aranda es imprescindible para conocer los cambios acaecidos en la pintura sevillana y andaluza de la segunda mitad del siglo XIX. Su trayectoria vital está ligada a la inquietud en su formación como artista, búsqueda que le lleva a recorrer múltiples ciudades. En éstas asimila nuevas maneras de entender la pintura así como estéticas diferentes a las que le resultan familiares. Esta actitud le permite conocer y practicar estilos pictóricos que no habría conocido en su ciudad natal, seducida por la herencia plástica murillesca. Estilos en los que no permanece inmutable, evoluciona hacia posiciones que, al final de su vida, se acercarán al realismo pictórico.

La actitud abierta a nuevos lenguajes y a una meditada evolución estilística se complementa con una gran calidad técnica, posiblemente el más destacado dibujante del siglo XIX andaluz y español, virtud que acompaña con un acertado uso del color y la composición. Cualidades innatas y, por tanto precoces, que no pasan desapercibidas en su entorno. Desde niño destaca como hábil dibujante, lo que le lleva a ingresar en la Escuela de Bellas Artes a la temprana edad de catorce años⁶².

Sus primeras obras conocidas, a partir de 1864, se encuentran aún imbuidas en el lenguaje romántico, presentando escenas costumbristas. Decisivo es su paso por Roma, donde conoce a Fortuny y se adhiere a la corriente imperante en la ciudad italiana, la conocida como pintura de casacones, escenas costumbristas ambientadas

⁶² VALDIVIESO, op. cit., pág. 99.

en el siglo XVIII. Su dominio del dibujo le permite captar con toda cantidad de detalles y preciosismo el repertorio de trajes dieciochescos típicos de esta pintura, así como la expresión adecuada de los personajes. Estas escenas se resuelven mediante un acertado ejercicio de composición y un uso matizado del color. El resultado son obras de calidad técnica muy elevada pero siempre dependientes de una temática principal intrascendente. A su vuelta a Sevilla en 1876 introduce el tema del casacón en la ciudad, donde es practicado con éxito por otros artistas.

En 1890 se instala en Madrid, momento en el que la pintura de casacón pasa de moda y comienza a despuntar una tendencia pictórica cercana al realismo. Las visiones tomadas directamente de la realidad contemporánea, en muchas ocasiones con carga social, se convierten en el elemento central de su producción. Estos serán los temas que cultivará hasta su muerte.

En 1892 regresa a Sevilla donde vive los últimos años de su vida. Imparte docencia en la Escuela de Bellas Artes y es nombrado académico de Bellas Artes de Sevilla, labor que alterna con la pintura, tanto el estudio como al aire libre. La vecina localidad de Alcalá de Guadaira será el espacio donde aborde el paisaje como tema, convirtiéndose en el elemento protagonista de su obra.

Cultiva otros temas como el religioso, que sólo aborda en Semana Santa y el literario, del que destacan *El capitán Montoya*, de una leyenda de Zorrilla y los 689 dibujos de *El Quijote de la Mancha*.



Salida del Cristo de Pasión. H. 1880.

Óleo sobre tabla.

25 x 36 cm.



El rincón de los pájaros. H. 1870

Óleo sobre tabla.

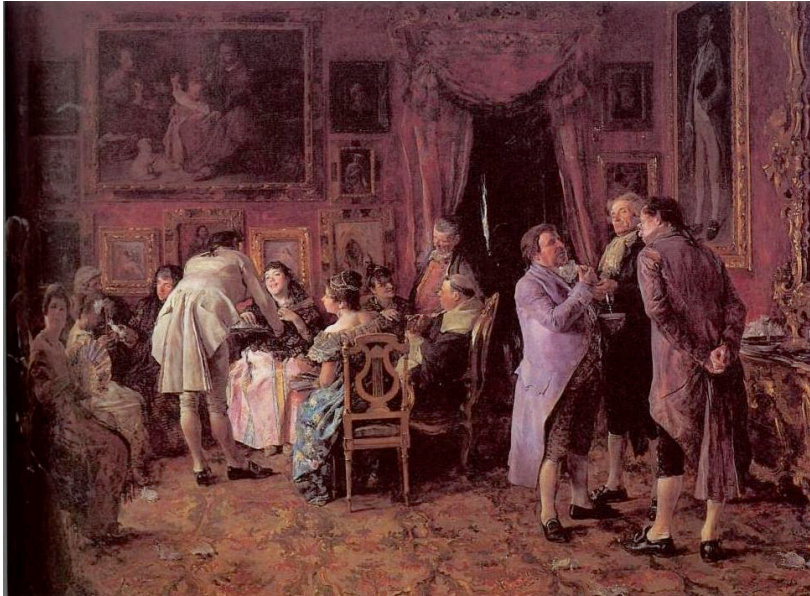
23 x 40 cm.



El primer hijo. H. 1860

Óleo sobre lienzo.

87 x 135 cm.



Los dulces del santo. H. 1880

Óleo sobre tabla.

44 x 67 cm.



Autorretrato. H. 1885.

Óleo sobre lienzo.

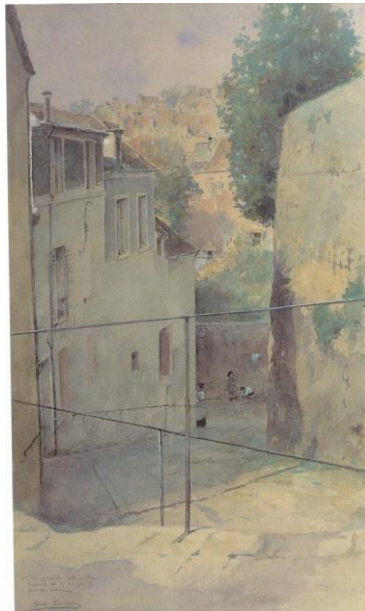
110 x 80 cm.

Luis Jiménez Aranda. (Sevilla 1845 - Pontoise 1928)

Formado en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, se decanta en sus comienzos por trabajar la pintura de temática histórica y costumbrista. Tras un breve paso por Roma donde, al igual que su hermano, se dedica a la pintura de casacón, marcha a París para residir cerca de la capital gala hasta su muerte.

En París cambia su estilo hacia el realismo, estilo que combinará en sus estancias en Sevilla con la pintura al aire libre, vinculándose con los temas paisajísticos de la Escuela de Alcalá de Guadaira.

De trayectoria artística discreta, su producción no ha gozado de un reconocimiento y notoriedad equiparable a la de su hermano. La capacidad técnica es inferior, si se compara con el virtuosismo dibujístico de José, a ello se debe sumar que residió casi toda su vida fuera de España, siendo su impacto en el arte sevillano y andaluz prácticamente nulo.



Vista urbana de Pontoise H. 1880

Acuarela sobre papel.

48 x 32 cm.



Campesina. H. 1880

Óleo sobre lienzo

42 x 20 cm.

José Villegas Cordero. (Sevilla 1844 - Madrid 1921)

Su producción artística le sitúa como uno de los pintores más interesantes del panorama artístico español de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Formado en Sevilla, vive fuera de España gran parte de su vida.

Se forma con José María Romero en la Escuela de Bellas Artes. Con apenas veintidós años se traslada a Madrid e impresionado por la visión de las obras de Velázquez en el Museo del Prado, toma su técnica de pincelada suelta y espontánea, aunando también un color vibrante y armonioso⁶³.

Su carrera se desarrolla en gran parte en Roma, ciudad que habita con prosperidad de 1869 a 1910, obteniendo gran éxito como pintor y cultivando una clientela diversa e internacional. A su regreso a España es nombrado Director del Museo del Prado, cargo que ocupa hasta 1918. No es el primer cometido institucional que se le asigna ya que con anterioridad fue Director de la Academia de España en Roma de 1899 a 1901⁶⁴.

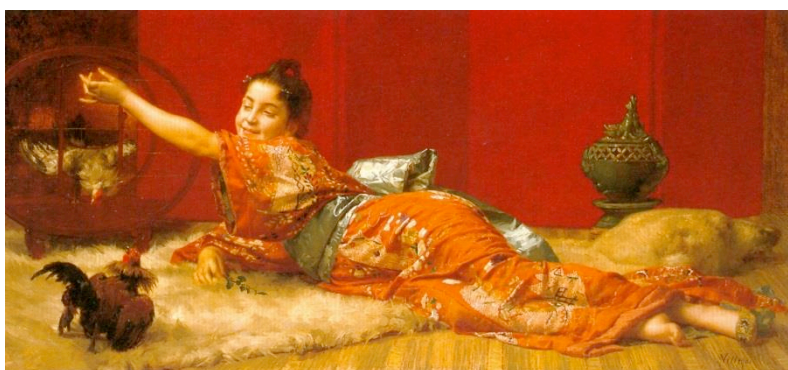
Autor de gran versatilidad, numerosos son los temas que trata José Villegas, el histórico, el paisaje, con Venecia como principal protagonista, el costumbrismo, el casacón, el tema orientalizante, influido por varias excursiones a Marruecos, o los retratos, son algunos de los más destacados. En todos ellos demuestra siempre su calidad y capacidad creativa.

Mención especial merece la tendencia por el simbolismo con tangencias modernistas⁶⁵ que aborda en la última etapa de su vida. Influenciado por el modernismo y el pesimismo existencial, realiza profundas reflexiones en torno a temas como el amor o la muerte.

⁶³ VALDIVIESO, op. cit., p. 105.

⁶⁴ FERNÁNDEZ LÓPEZ, J. Y YÑIGUEZ, J. *La colección de El Monte*. Fundación El Monte. Sevilla. 1999. pág. 246.

⁶⁵ DE LA BANDA Y VARGAS, op. cit., pág. 139.



Juegos orientales. H. 1880-1890

Óleo sobre lienzo.

75 x 166 cm.



Autorretrato. H. 1900

Óleo sobre lienzo.

100 x 80 cm.



Monte de Pietá. H. 1890.

Óleo sobre lienzo

65 x 83 cm.

José García Ramos (Sevilla 1852 - 1912)

García Ramos es uno de los maestros más importantes de la pintura de género sevillano de fines del siglo XIX. Formado en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, accede a la misma a la temprana edad de diez años, se vincula también a José Jiménez Aranda, al que le une cercana amistad durante toda la vida. Junto a éste viaja a Roma y conoce a Fortuny, de ambos se aprecia una honda influencia en la manera de concebir su obra.

Varias son las ciudades que visita, además de la capital italiana, París es la que más frecuenta. Se establece definitivamente en Sevilla en 1882. Aquí es nombrado académico de Bellas Artes en 1893.

García Ramos es el máximo exponente de la pintura popular andaluza, ya que sabe captar como ningún otro pintor el tipo castizo de esta tierra. Pinturas vitalistas y alegres de personajes que son retratados con total naturalidad. Los temas de sus obras proceden de la vida cotidiana, seleccionando los momentos más amables o anecdóticos.

Recoge también aspectos de la vida de la pequeña burguesía sevillana, en esta producción costumbrista que, a pesar de su valor, tanto documental como técnico, se queda en lo anecdótico y superficial, siempre dentro de la línea de ese costumbrismo romántico desprovisto de todo reflejo auténtico de la realidad social⁶⁶.

Su técnica es preciosista, se caracteriza por un hábil y elegante dibujo con el que otorga a sus personajes una intensa vitalidad expresiva. Emplea una pincelada fluida y suelta, aplicando sobre el lienzo una capa pictórica pastosa y densa⁶⁷. Esta facilidad técnica facilita su rápida producción pictórica, lo que multiplica su resonancia en la época, sus pequeños cuadros llegan a saturar el mercado.

⁶⁶ GALÁN, op. cit., pág. 106.

⁶⁷ VALDIVIESO, op. cit., pág. 105.



Descanso después de una fiesta. H. 1880.

Óleo sobre lienzo.

84 x 67 cm.

Gonzalo Bilbao (Sevilla 1860 - Madrid 1938)

Artista que alcanza gran reputación en su época y cuya producción entronca el cambio de centuria en la ciudad de Sevilla. Formado con los pintores Francisco y Pedro de Vega, su formación oficial sin embargo fue la de Derecho. No obstante decidido a dedicarse a la pintura, culmina su formación en la Academia de San Lucas de Roma. París y el norte de África, atraído por la moda orientalizante, también serán destinos frecuentados por el artista.

Su gran dominio de la técnica pictórica le vale para ser el retratista preferido de las clases altas, encargos que le hacen vivir entre su ciudad natal y Madrid. Preocupado por los efectos lumínicos, quizás influenciado por Sorolla⁶⁸, basa su estilo en el uso de una técnica dibujística excelente y un sentido del color rico y brillante. Su pincelada fue siempre suelta y decidida.

Pintor de gran reputación por los numerosos premios obtenidos en exposiciones en España y el extranjero. Fue miembro de la Academia de Bellas Artes e, incluso, llegó a presidirla en 1925.

Temas habituales en su quehacer artístico son el retrato y los temas orientalizantes, aunque centra la temática de su obra en la tradición, costumbres y realidad andaluza. En los temas tradicionales huye de la frivolidad y retórica, tan en boga en el costumbrismo del momento, optando por abordar enfoques más rigurosos con la época. Se acerca al realismo social evidenciando en su obra desde la dura labor del campo, hasta las costumbres tradicionales más arraigadas.

Considerado como el gran renovador de la pintura sevillana, Gonzalo Bilbao no narra, no escenifica, no teatraliza; sus personajes y la forma de disponerlos y captarlos no son sino meras excusas para realizar una experimentación, un juego plástico con la materia y los pinceles. Sus obras son un ejercicio de luz, perspectiva y cromatismo⁶⁹. Un estilo de difícil clasificación, encerrado en influencias como el luminismo, modernismo realismo, e incluso, impresionismo.

⁶⁸ FERNÁNDEZ LACOMBA, op. cit., pág. 234.

⁶⁹ GALÁN, op. cit., pág. 108.



Concierto en el harem. H. 1910

Óleo sobre lienzo.

60 x 180 cm.



Joven con flores en el pelo. H. 1920.

Óleo sobre lienzo.

50 x 40 cm.

José Arpa (Carmona 1860 - Sevilla 1952)

Reconocido paisajista, vive buena parte de su vida en América, primero en Méjico y después en Texas. De orígenes humildes, compagina su trabajo de pintor de brocha gorda con los estudios en la Escuela de Bellas Artes, hacia 1880 ejercía el oficio de pintor de manera independiente. No obstante, terminó su etapa de formación con Eduardo Cano, con quien culminó el perfeccionamiento de su técnica.

Sus grandes dotes le valieron la concesión de una beca en 1883 de la Diputación de Sevilla para estudiar pintura en Roma⁷⁰, ciudad en la que entra en contacto con José Villegas y se inicia en la pintura de género histórico⁷¹. A su regreso a Sevilla montó un estudio, pronto pasa a ser un pintor reconocido, siéndole encargados entre otros trabajos, como la decoración del Círculo Mecantil y el Casino Militar hispalenses.

Se trata de uno de los primeros pintores que se atreven a pintar directamente al aire libre, el paisaje es el género que practicó con mayor fortuna y fecundidad. Destacan éstos por el cuidado uso de la luz y el color, mediante una pincelada de gran agilidad y por el uso de colores vivos, aplicados mediante una capa pictórica pastosa y brillante.

Siempre en contacto, a lo largo de su vida, con los paisajistas de la Escuela de Alcalá de Guadaíra hizo una exposición retrospectiva de sus paisajes en 1932. Dos años después fue nombrado hijo predilecto de Carmona.

⁷⁰ GALÁN, op. cit., pág. 352.

⁷¹ VALDIVIESO, op. cit., pág. 105.



Camino de Alcalá de Guadaira. H. 1925

Óleo sobre tabla.

37 x 83 cm.

Emilio Sánchez Perrier (Sevilla 1855 - Alhama de Granada 1907)

Formado en la Academia de Bellas Artes de Sevilla, es alumno de Eduardo Cano y Joaquín Domínguez Bécquer. Completa su periodo formativo con estancias en París, donde entra en contacto con artistas realistas como Rousseau, Davigny o Díaz de la Peña. De éstos conoce un nuevo estilo de mayor realismo, el cual asimila y aplica al paisaje. Se desmarca de las tendencias contemporáneas en España como la preciosista de Martín Rico, o la ecléctica de Carlos de Haes, sino que se inspira en el camino siempre poético y evocador de Camille Corot y los paisajistas de la llamada *escuela de Barbizón*⁷².

Tanto el gran maestro del paisajismo francés de finales del siglo XIX, Corot, como los principales artífices de la *Escuela de Barbizon* dejarán huella en el estilo de Sánchez Perrier. Del primero, la tendencia a usar efectos lumínicos plateados y de los segundos la temática de arboledas en la rivera de los ríos, estanques o claros de bosques⁷³.

Coincide en París con los miembros que comienzan a desarrollar el estilo impresionista, no asimila su técnica quedando su pintura dentro de los límites que consentía el academicismo imperante.

El tema fluvial es el más destacado en su etapa sevillana. Realiza multitud de versiones, destacando por lo que se ha venido a denominar el *silencio de la naturaleza*, invita a la contemplación como valoración poética del paisaje⁷⁴. Busca atmósferas plateadas que transmiten sentimientos de nostalgia y emociones profundas, y lugares recónditos donde el ser humano puede reflexionar sobre su existencia.

Con Sánchez Perrier como miembro fundador, se configura una escuela de pintores paisajistas sevillanos en la segunda mitad del siglo XIX, que será de gran interés y cuyo espacio de trabajo se localiza en la localidad de Alcalá de Guadaira.

Su pintura es muy reconocida en Francia, siendo nombrado miembro de la Sociedad Nacional de Bellas Artes de ese país, así como de la Academia de Bellas Artes en 1903.

⁷² FERNÁNDEZ LACOMBA, op. cit., pág. 174.

⁷³ VALDIVIESO, op. cit., pág. 128.

⁷⁴ REINA GÓMEZ, A. *El paisaje en la pintura sevillana del siglo XIX*. Diputación de Sevilla. Sevilla. 2010, pág. 187



Paisaje de Alcalá. 1889

Óleo sobre lienzo

100 x 120 cm.



Alrededores de Alcalá de Guadaira. H. 1880

Óleo sobre tabla

30 x 45 cm.

Manuel García Rodríguez (Sevilla 1863 - 1925)

La trayectoria vital y artística de este pintor dan como fruto la configuración profesional y creativa de uno de los mejores intérpretes del género del paisaje en la pintura sevillana del siglo XIX y comienzos del XX. Junto a Sánchez Perrier es el pintor más fecundo en este género.

La negativa familiar hacia su formación artística, hace que el pintor deba mantenerse económicamente mediante la realización de diversos trabajos para poder costearse sus estudios. Profunda conciencia del qué conoce su verdadera vocación y por la que se entrega por completo al oficio de pintor. Voluntad que le vale el reconocimiento tanto en su ciudad como en ámbitos internacionales, colaborando en revistas como *Blanco y Negro* y *La Ilustración*⁷⁵.

El paisaje se convierte en el ingrediente protagonista de su obra, temática que recrea vistas urbanas, escenarios de su ciudad natal que describe con sutil sensibilidad. Muestra una visión lírica, escapa de la realidad cotidiana e idealiza tanto los rincones de la ciudad como los personajes que aparecen en los mismos, recurriendo a personajes de sello tipista que recuerdan al romanticismo.

Está considerado como participe de la Escuela paisajista de Alcalá ya que, al igual que su colega Sánchez Perrier, frecuenta los alrededores de esta localidad, captando sus diferentes entornos naturales.

Llega a tener gran reconocimiento público, es nombrado en 1899 miembro de la Academia de San Fernando de Madrid.

⁷⁵ FERNÁNDEZ LACOMBA, op. cit., pág 237.



Jardines de Murillo. H. 1920

Óleo sobre lienzo.

90 x 120 cm.

Ricardo López Cabrera (Cantillana 1864 - Sevilla 1950)

Bajo la protección de Francisco Palazuelos se traslada a la capital andaluza para estudiar en la Escuela de Bellas Artes, donde es discípulo de Eduardo Cano y de José Jiménez Aranda. Concluye su formación en Roma, mediante una beca que le concede la Diputación de Sevilla en 1887, donde se forma en un estilo académico e historicista⁷⁶.

De vuelta a su ciudad natal, se casó con Rosario, hija de su maestro Jiménez Aranda. Participó en numerosas exposiciones nacionales e internacionales como el Certamen Universal de Chicago de 1893 donde presentó cuatro lienzos. En 1906 es nombrado miembro de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla. En 1909 se instaló en Argentina, residiendo en la ciudad de Córdoba hasta 1924, durante este periodo compaginó su actividad artística con la enseñanza.

Trabaja un variado espectro temático, desde escenas costumbristas y temas de casacones hasta paisajes y retratos.

Apartado totalmente de la pintura en los últimos años de su vida, muere en Sevilla el 7 de enero de 1950. Poco después, su hijo, el conocido crítico de arte Bernardino de Pantorba, le dedicó una biografía.



Jardines del Alcázar. 1930

Óleo sobre tabla

26 x 34 cm.

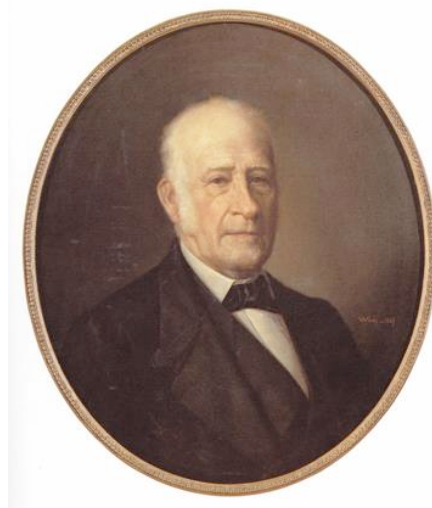
⁷⁶ VALDIVIESO, op. cit., pág. 141.

Manuel Wssel de Guimbarda (La Habana, Cuba 1833 – Cartagena, Murcia 1907)

Nació en La Habana, donde estaba destinado su padre, que era militar de carrera. En 1841, tras quedar huérfano de madre regresó con su padre a España para instalarse en la ciudad de San Fernando. Posteriormente viajó a Madrid, donde cursó estudios de Bellas Artes durante los años 1843 y 1844, antes de instalarse en Cartagena, donde continuó su desarrollo artístico.

Se trasladó a Sevilla donde se estableció durante casi veinte años, desde 1867 hasta 1886. En esta ciudad se consolidó definitivamente como artista y realizó numerosos lienzos que incluyen obras de temática histórica, religiosa o costumbrista. Sin embargo destacará como retratista, vinculándose a los medios aristocráticos e intelectuales de la ciudad⁷⁷.

De técnica cuidada y minuciosa, su paleta cromática destaca por crear superficies brillantes, destacando por la captación de calidades y texturas.



Don Domingo Pérez de Ansoategui. H. 1860

Óleo sobre lienzo.

120 x 80 cm.

⁷⁷ VALDIVIESO, op. cit., pág. 134.

Joaquín Turina y Areal (Sevilla 1847 – 1903)

Joaquín Turina y Areal, de ascendencia italiana, pasó a la historia de la pintura sevillana como uno de los últimos continuadores decimonónicos de las escenas costumbristas, sin que se conozca de manera precisa ni la mayor parte de su producción ni muchos pormenores de su biografía, debido a la escasa repercusión de su obra.

Se forma en la Escuela de Bellas Artes desde los nueve años, siendo sus maestros Antonio Cabral Bejarano y Manuel Wssel. Turina cultivó la pintura de costumbres, realizando multitud de cuadros de escenas sevillanas, donde figuran tipos populares, así como los lienzos históricos⁷⁸. Hace gala de un estilo amable y colorista, dentro de un realismo con ciertas connotaciones románticas.

Entre sus éxitos se encuentra el galardón con Medalla de Oro en la Exposición de Cádiz de 1879.



Boda Real en Sevilla. 1880-1890

Óleo sobre lienzo.

45 x 72 cm.

⁷⁸ RODRÍGUEZ AGUILAR, I.C. *Arte y cultura en la prensa: la pintura sevillana (1900-1936)*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Sevilla. 2000, p. 619.

Fernando Tirado (Sevilla 1862 – 1907)

Formado con Eduardo Cano en la Escuela de Bellas Artes, completa su formación en París mediante una beca concedida por la Diputación de Sevilla en 1878⁷⁹.

Instalado definitivamente en su ciudad natal, compagina su actividad como pintor con la docencia en la Escuela de Bellas Artes. Asistió con asiduidad a diversas exposiciones provinciales y nacionales con medianos resultados⁸⁰. En 1888 es nombrado catedrático de Dibujo del Antiguo y del Natural, así como Académico Numerario de la de Santa Isabel.

La temática principal que aborda en sus obras es el retrato, continuando los criterios estéticos del realismo académico español de finales del siglo XIX. De forma secundaria abordó también escenas orientalistas y asuntos costumbristas.

⁷⁹ GALÁN, op. cit., pág. 396.

⁸⁰ FERNÁNDEZ LACOMBA, op. cit., pág. 237.

José Pinelo (Cádiz 1861 - Sevilla 1922)

Realiza su aprendizaje en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla y en Roma, donde comparte taller durante tres años con José Villegas.

A su regreso a Sevilla, se dedica principalmente a la pintura de paisaje, siendo uno de sus lugares favoritos para esta práctica la localidad de Alcalá de Guadaira. En ella gusta de captar las campiñas y pinares de sus alrededores, por lo que está considerado como uno de los miembros más activos de la escuela a la que da nombre este municipio.

En el cambio de siglo comienza a trabajar como promotor de exposiciones pictóricas en el extranjero, principalmente América, lugar al que viaja con frecuencia desde 1900. En las muestras que organiza presenta tanto obras propias como de otros pintores españoles, promoviendo la difusión y venta de la pintura sevillana y española en numerosos certámenes⁸¹.



Paisaje de Alcalá de Guadaira

Óleo sobre tabla

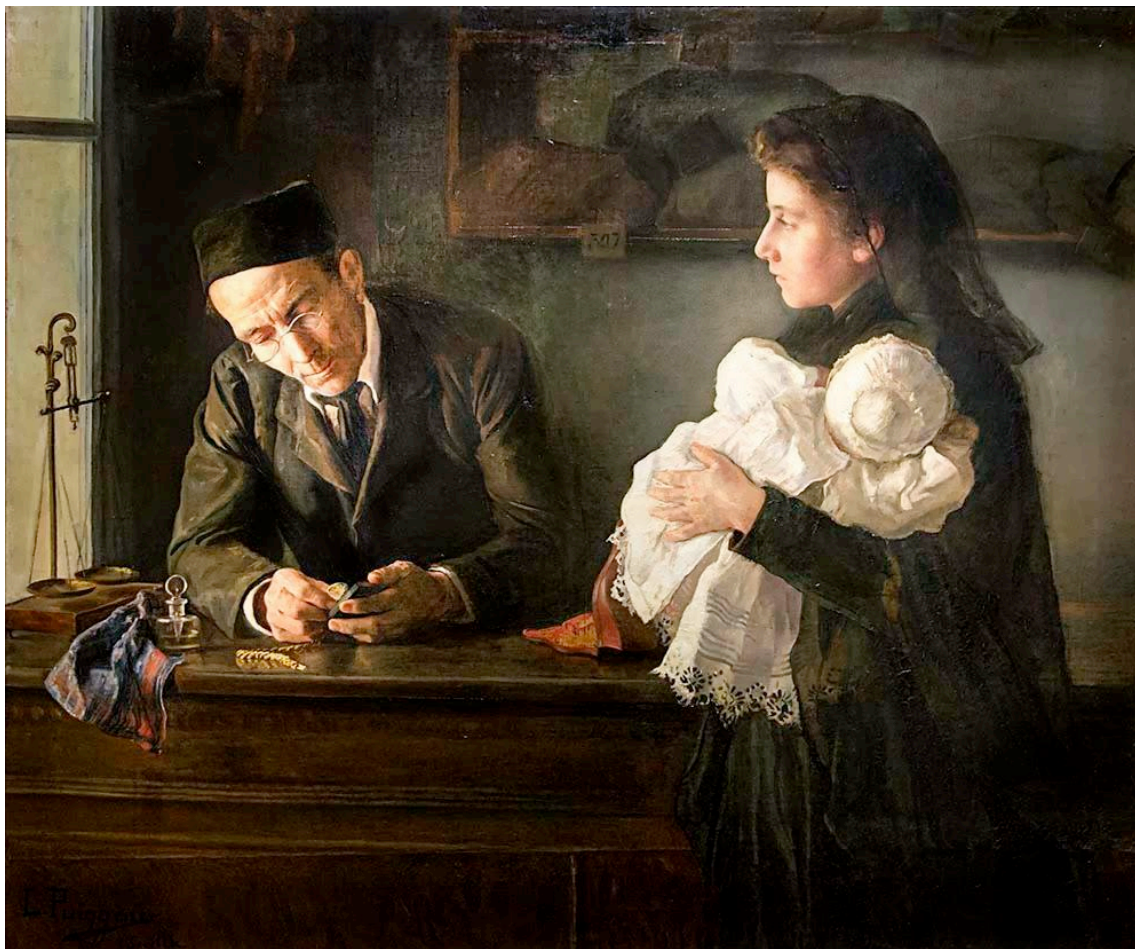
46 x 32 cm.

⁸¹ REINA GÓMEZ, op. cit., pág 205

María Luisa Puiggener (Jerez de la Frontera 1875-?)

Pintora gaditana formada en la Academia de Bellas Artes de Sevilla, en la que es discípula de José Jiménez Aranda. Su estilo se encuadra dentro del realismo académico español de inicios del siglo XX.

Amplía su formación en Madrid, ante las obras de los grandes maestros del Museo del Prado. Fue galardonada en diversos certámenes en Granada, Madrid y Buenos Aires, participando en dos ocasiones en la Exposición Nacional de Bellas Artes, en 1910 y 1921. Su calidad le permite tener una buena clientela aristócrata y burguesa, demandante de sus retratos. Además de este género, practicó con notable destreza el costumbrismo y el realismo social.



Escena de empeño. H. 1920
Óleo sobre lienzo
114 x 134 cm.

Enrique Roldán (Sevilla ¿-?)

Formado con su padre, el pintor romántico José Roldán y en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla. Pintor de estilo costumbrista, se interesa por la temática propia del mismo, escenarios históricos, de índole popular o monumental, siempre localizados en su ciudad natal.

Su obra muy demandada en la época por ser amable y del gusto burgués, no ha tenido mayor trascendencia con el paso de los años, considerado un pintor secundario debido los modestos niveles creativos que aportan sus obras.

c. Los pioneros de la modernidad en Andalucía

Los inicios de la creación contemporánea en Andalucía se vinculan, más que a movimientos adscritos a una estética concreta o a grupos de artistas que comparten inquietudes comunes, características propias de los *ismos*, al papel individual y a menudo solitario de un pequeño número de artistas.

Los esquemas sociales y políticos en la Andalucía de la época parecen disolver cualquier atisbo de renovación a todos los niveles, siendo la producción artística uno de ellos. Frente a la tradición más rancia, a la ignorancia y, en muchos casos, al desprecio, estos artistas emergen como referencia de lo contemporáneo.

El camino hacia la modernidad es difuso y complicado, sin mantener una continuidad formal, siempre a remolque de los movimientos acaecidos en Europa se desarrolla la nueva plástica de una manera inconexa y fragmentaria. En este escenario emergen figuras individuales que, movidas por el contacto con el exterior y la consiguiente información a la que comienzan a tener acceso, apuestan por la concepción de nuevos lenguajes plásticos.

Su testimonio, aún sin dejar la huella deseada en cuanto al inicio de una corriente seguida por mayor número de artistas, es imprescindible en el recorrido del arte contemporáneo andaluz. Aportaciones que se acercan a las vanguardias parisinas

como el cubismo en la pintura de Vázquez Díaz o José Caballero o la posición de tendencias más oníricas de Ismael González de la Serna o Manuel Ángeles Ortiz.

París, capital mundial del arte contemporáneo en el primer tercio del siglo XX se sitúa como el gran polo de atracción para estos artistas.

Daniel Vázquez Díaz (Nerva, 1882 - Madrid, 1969)

Daniel Vázquez Díaz es una de las figuras claves de la cultura artística que se desarrolla en España durante el tramo central del siglo xx. Para una buena parte de los artistas que protagonizaron las Vanguardias y el movimiento renovador de los años veinte y treinta fue el maestro directo, cuando no, una referencia primordial.

Entre finales de los años diez y principios de los veinte, junto a Barradas, los Delaunay, Norah Borges, Bores, Jahl, Paszkiewicz y otros artistas más jóvenes, Vázquez Díaz fue uno de los creadores plásticos alineados con el ultraísmo, el que fuera el más radical de entre nuestros primeros movimientos de vanguardia.

No obstante, también fue considerado como el artista que devolvería la pintura a cauces estéticamente tradicionales ya que Vázquez Díaz había vuelto de París en 1918 trayendo una estética heredera de Cézanne y de los nabis; esto es, novedosa y vanguardista para el retrasado gusto dominante español, pero preñada de esencia clásica para aquella mirada que lograra vencer el impacto de la sorpresa neófito.

Desde 1906, fecha de un primer viaje a Fuenterrabía, Vázquez Díaz estaba enamorado del paisaje vasco. En sucesivas estancias, la modernidad sin estridencias que el artista iba trayendo de París supo entremezclarse profundamente en el complejo crisol de la pintura vasca. A principios de los años veinte, coinciden y se relacionan artísticamente el andaluz Vázquez Díaz, el manchego Gabriel García Maroto y el bilbaíno Aurelio Arteta. En el enmarañamiento fecundo de este triángulo cristalizarán algunos aspectos

fundamentales para el futuro inmediato de la pintura española. Una concluyente vía de “modernidad temperada, para buena parte del arte peninsular. Bases para la construcción alternativa de un “realismo social moderno”. El definitivo horizonte plástico del neocubismo, tendencia que, frente a lo que suele decirse, no fue importado de París por Vázquez Díaz en 1918 sino desarrollado en España, a partir de este triple intercambio de experiencias; luego, a partir de 1924 aproximadamente, ya sí sería el pintor onubense quien habrá de difundirlo por el resto de la península.

En 1925, Vázquez Díaz firmó el manifiesto de la Sociedad de Artistas Ibéricos. Su pintura, como también ocurrió con la de Sunyer, se erigió entonces en el verdadero centro de gravedad estético de los Ibéricos. En 1929, Vázquez Díaz había comenzado a realizar en el monasterio de La Rábida los frescos del Poema del Descubrimiento, que terminó al año siguiente. Aquella fue una obra que sintonizaba con la estética del novecento italiano e, incluso, con el realismo épico del muralismo social hispanoamericano.



Colección de bocetos de los frescos de la Rábida. H.1930.

Óleo sobre lienzo

220 x 160 cm.

José Caballero (Huelva 1916 – Madrid 1991)

Formado en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en Madrid y en el taller de Daniel Vázquez Díaz, a quién había conocido en Huelva, pintando los murales de Monasterio de la Rábida.

En Madrid entra en contacto con la incipiente *generación del 27*, junto a Federico García Lorca forma parte de la compañía universitaria *La Barraca*, donde aportará diferentes dibujos para las representaciones, además diseña en la Residencia de Estudiantes los decorados de la obra *Historia de un soldado*.

Mediada la década de los treinta el estilo del artista aparece cercano al surrealismo. Con la llegada de la Guerra Civil varios de los artistas cercanos a Caballero se ven obligados a exiliarse. No así éste, al que la guerra le sorprende en Huelva y que al ser llamado a filas se dedicará a realizar mapas. Tras la contienda, realiza numerosos trabajos como decorador para cine y teatro.

En 1949 realiza una pintura para la Oficina española de turismo e ilustra diversos libros de poesía. Su éxito es notable, hasta que en 1950 es invitado a la XXV Edición de la Bienal de Venecia y realiza su primera gran muestra individual en Madrid, en la galería Clan. A partir de ahí se interesa por el expresionismo. En 1957 conoce a Pablo Picasso en París, su obra se dilata en el tiempo con aportaciones diversas fruto de viajes a diferentes países como Turquía que le llevan a probar con el geometrismo en sus obras.

En 1972 organiza una exposición antológica en Huelva, ciudad en la que años antes ha realizado diversos trabajos para la Diputación o una Caja de Ahorros.



S/T. H.1950

Aguada sobre papel

85 x 63 cm.



EQUIPO 57

En el año 1957 los jóvenes artistas españoles Agustín Ibarrola (Bilbao, 1930), Ángel Duarte (Aldeanueva del Camino, Cáceres, 1930), José Duarte (Córdoba, 1928) y Juan Serrano (Córdoba, 1928) se encontraban en París, donde habían llegado en busca de nuevos horizontes vitales y artísticos. A todos les interesaba más el arte abstracto geométrico que la abstracción orgánica o expresionista, que triunfaba en aquellos momentos y en la que se encuadran artistas diversos.

Ángel Duarte, José Duarte, Agustín Ibarrola y Juan Serrano, deseosos de mostrar sus obras y de manifestar sus opiniones sobre el arte y los artistas, colgaron sus pinturas en junio de 1957 en el *Café Le Rond Point* y publicaron un manifiesto -redactado en un tono marcadamente vanguardista- contra el informalismo, en el que también denunciaron el mercado artístico, el individualismo de los artistas y la separación entre el arte y la vida.

Definen las bases de las propuestas teóricas de sus investigaciones sobre la *interactividad del espacio plástico*, que se presentaron en un *Manifiesto estético* en Madrid, en la Sala Negra (noviembre de 1957). Fue entonces cuando comenzaron a trabajar siguiendo un método de discusión y creación colectiva. Por este modo de proceder y por sus opiniones sobre el estado del arte y la situación de los artistas en

las sociedades capitalistas europeas y en la atrasada española, decidieron dejar de firmar individualmente las obras para responsabilizarse conjuntamente de su trabajo.

En mayo el Equipo 57 expuso nuevamente en Madrid, pinturas, esculturas, estructuras espaciales y muebles, esta vez como *Homenaje a Velázquez*. En el catálogo se publicó el *Segundo manifiesto sobre la interactividad del espacio plástico*. Paralelamente se celebró un ciclo de conferencias y se realizaron conciertos de música concreta. A finales del año el Equipo propuso en Córdoba la creación de un Museo de Arte Contemporáneo para la ciudad y la apertura de una Escuela de Diseño Industrial. Un año después el Equipo 57 expuso por última vez en España, en la Galería Céspedes del Círculo de la Amistad de Córdoba (mayo de 1961), unos meses antes de recibir en Madrid varios premios por sus diseños de mobiliario en la EXCO (Exposición Permanente de la Construcción), organismo del Ministerio de la Vivienda.

Al año siguiente, el Equipo 57 está prácticamente disuelto. No sólo por la dificultad de trabajar en común por la dispersión física de sus integrantes, agravada por el encarcelamiento en junio de 1962 de Agustín Ibarrola por su militancia en el Partido Comunista de España, sino por los caminos distintos que comenzaban a transitar esos artistas, ya que mientras Ibarrola, José Duarte y Juan Serrano se decantaron por el realismo social -los dos primeros serían cofundadores de Estampa Popular en el País Vasco y en Andalucía, respectivamente-, Juan Cuenca continuaba sus estudios de Arquitectura, y Ángel Duarte se dedicaba cada vez más a la escultura, a la vez que ampliaba las pasadas investigaciones comunes.

Al comenzar la sexta década del siglo el Equipo 57 empezó a ser reconocido internacionalmente y sus obras muy valoradas por la crítica de diferentes países, especialmente sus pinturas, que estuvieron presentes en las principales exposiciones y certámenes dedicados al arte abstracto geométrico. Así participaron en la fuerte reaparición del arte concreto, corriente artística que se desarrolló especialmente en Alemania y Suiza, y en la que se incluyó como un protagonista destacado al Equipo 57.



S/T (Serie film). H.1957

Gouache sobre papel

28 x 35 cm. (24 piezas)

Manuel Ángeles Ortiz (Jaén 1895 - París 1984)

Desde los tres años vivió en Granada, acudiendo en su juventud a la tertulia el Rinconcillo en el Café Alameda de Granada, donde se relacionó, entre otros, con Ismael González de la Serna, Francisco y Federico García Lorca.

Ilustró numerosos libros poéticos de la Generación del 27 y fue amigo además de Rafael Alberti. Viaja por primera vez a París a fines de 1920 y allí estudia en la Grande Chaumière. Se instala definitivamente en la capital francesa en 1922, y allí se adhiere a la estética del Cubismo para, posteriormente, combinarlo con lenguajes abstractos y surrealistas. Mantuvo allí una íntima amistad con Picasso y se casó con Jeanne Brigitte Badin.

Se conserva poca obra cubista y neoclásica de Manuel Ángeles Ortiz, aunque los ejemplos y las reproducciones que han pervivido son suficientes para estimar su importante alcance. Mayor es aún este problema con respecto a su producción entre 1927 y 1936, pues prácticamente todo su trabajo de estos años se encuentra aún en paradero desconocido. Fue uno de los primeros creadores españoles en interesarse por la abstracción óptica y geométrica derivada del cubismo, se acercó de una manera casi hermética y extremadamente personal a los entornos de lo surreal y realizó toda una importante serie de retratos en la tónica del realismo moderno.

En 1932, el artista regresó a Madrid y trabajó en proyectos de las Misiones Pedagógicas, especialmente con La Barraca. Comprometido con la causa republicana, en la Guerra Civil se vinculó con la Alianza de Intelectuales Antifascistas y estuvo

presente en el pabellón de la II República española de la Exposición Internacional de París de 1937. Tras ser liberado en 1939 de un campo de concentración en el sur de Francia, por intervención de Picasso, el exilio le llevó a París y a Argentina.

La mayor parte de su obra, con algún interludio surrealista, puede clasificarse dentro de una especie de «cubismo lírico» o incluso «cubismo jondo», como puede calificarse buena parte de su obra a causa de la constante presencia de esencias poéticas en la misma, a pesar de la influencia del cubismo, de la abstracción y de la experiencia constructiva de Torres García.

Una de las características principales será la realización de series en las que desarrolla un mismo tema durante largos períodos de tiempo. De temática granadina destacan el barrio del Albaycin, los Campos de Granada, los Nocturnos granadinos y los Paseos de cipreses del Generalife. Por otro lado desarrolla series de Homenaje a El Greco, Cabezas y Cabezas múltiples, Perfiles, Sombras luminosas, o su última gran serie Misteriosa Alhambra.

Ismael González de la Serna (Guadix, Granada 1898 - París 1968)

Inicia sus estudios de arte en Granada y los concluye en Madrid, en cuyo Ateneo presentó una muestra de pinturas notablemente influidas por el impresionismo. Amigo desde la infancia de García Lorca, ilustró para el poeta su primer libro, *Impresiones y paisajes* (1918). También frecuentó la amistad de Manuel de Falla, Andrés Segovia o del pintor Manuel Ángeles Ortiz. En 1921 se traslada a París, donde conoce a Juan Gris, Julio González, Pablo Gargallo, Paul Guillaume y sobre todo a Picasso, quien no sólo influye en su obra, también se convierte en una suerte de protector. Ismael González de la Serna compartió estudio de pintura con Ramón Acín durante unos meses de 1926. Acín marchó una temporada a París, estableciéndose en un hotel modesto en Montparnasse, donde también se alojaba De la Serna. La influencia y las relaciones pictóricas de vanguardia del artista andaluz fueron asimiladas de modo fructífero por Acín, dejando constancia de ello en su obra ulterior. González de la Serna, que militó en estilos como el impresionismo, cubismo o un personalísimo expresionismo, expuso con éxito en París (1927, 1930, 1936), Berlín (1927), Bruselas (1928), Copenhague (1932), Granada (1933) y México en distintos momentos en los 40 y 50. Sus cuadros se cuelgan en importantes museos europeos. Realizó ilustraciones en influyentes revistas como *Cahiers d'Art* y también colaboró con escritores como Ernesto Giménez Caballero en cuya obra *Hércules jugando a los dados* (1928), De la Serna publica su pintura *Varieté*. El periodista y escritor César González Ruano (Madrid, 1903-1965), amigo de Ismael de la Serna, se reencontró con éste en París, casi al final de sus días: «(...) vivía un poco del recuerdo. Siempre bien vestido, alejado de la bohemia de los cafés, un tanto misterioso... Ismael de la Serna era una curiosa supervivencia de muchas cosas».

Amigo de la infancia de Federico García Lorca y Manuel Ángeles Ortiz, en Granada, Ismael Gómez de la Serna es miembro destacado de la llamada Escuela de París, ciudad en la que se instala en 1921.

Desde su llegada a París, y hasta 1927, atraviesa fuertes dificultades económicas.

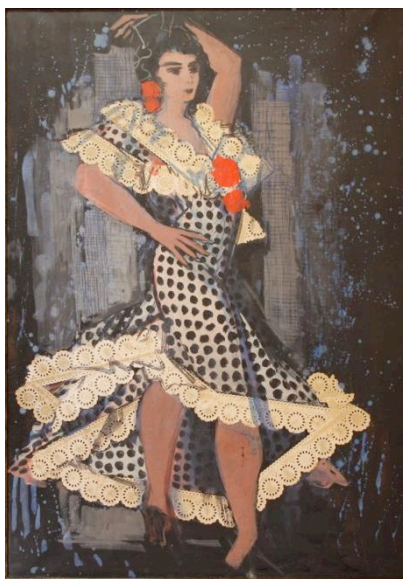
Allí comienza a relacionarse con la vanguardia y los pintores españoles: Juan Gris, Hernando Viñes, Joaquín Peinado, Francisco Bores, su amigo Manuel Ángeles Ortiz y Francisco Cossío, entre otros. En París conoce, en 1927, a Picasso, quien influye poderosamente en toda su obra posterior. Obtiene el apoyo de influyentes críticos como Tériade, Zervos y Cassou, que escriben textos sobre su pintura y aseguran el éxito de sus exposiciones en los años veinte.

Su obra influida por el cubismo imperante en la capital francesa, irá desprendiéndose de él poco a poco y alternando diversas fases marcadas por el surrealismo, el expresionismo y la abstracción. En sus obras se advierte una pérdida de interés por el tema y una mayor preocupación por la técnica. Mezcla estilos partiendo de cierto tenebrismo barroco en el color.

Sus bodegones, paisajes y figuras suelen estar plasmar una visión esperpéntica y expresionista de la España trágica.

En 1937 participa en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París.

La trayectoria del pintor, claramente significativa en el seno de los "pintores residentes en París", inicia un periodo triunfal en 1927, llega a ser considerado como la gran promesa de la joven pintura española post- Picasso, para verse truncada años después y comenzar a sufrir el abandono por parte de la crítica especializada.



Bailarina española. H. 1930

Óleo, gouache y collage sobre lienzo

100 x 60 cm.

d. Realismo poético

Los cambios acaecidos en el mundo de las artes plásticas, fraguados en la década de los años sesenta en Sevilla, se encargan de sedimentar la mirada de las jóvenes generaciones de artistas, ofreciendo renovadoras visiones en el ejercicio de la creación y, particularmente, en la pintura. Este nuevo rumbo se traduce en una incipiente ruptura con el academicismo imperante en la ciudad y que había impuesto sus preceptos de manera monopolista.

Nuevas corrientes comienzan a tomar carta de naturaleza: Realismo crítico, Realismo poético⁸² o el movimiento abstracto.

El Realismo poético es, de las tres, la más genuina del ámbito sevillano. El Realismo crítico tiene como elemento común en sus manifestaciones *Estampa Popular*, movimiento generado a nivel nacional y con sede en varias ciudades: Valencia, Bilbao o Madrid. La abstracción, más que un movimiento, es una corriente estética que se manifiesta fuera de nuestro país con bastante anterioridad, en las primeras Vanguardias europeas. La abstracción llega a Sevilla en la década de los sesenta cuando ya ha visitado Estados Unidos y, precisamente, los ecos americanos, son los que protagonizan la corriente abstracta sevillana.

⁸² Varios términos han sido utilizados para designar la corriente artística que surge a mediados de los años sesenta en Sevilla y que muestra un arte figurativo con gran carga de lirismo: intimismo poético, realismo mágico, etc. Aquí se utilizará Realismo Poético, por acercarse con mayor acierto al movimiento descrito, ya que lo hace desde una visión descriptiva y no lírica. La citada definición pertenece al Profesor Fernando Martín Martín en Sevilla y su provincia. Gever. Sevilla 1993.

Paradójicamente, el pasado académico, es lo que dota al Realismo poético de originalidad. Con planteamientos decididamente figurativos, respetando la tradición artística local, los jóvenes Carmen Laffón, José Luis Mauri, Joaquín Sáenz, Santiago del Campo, Teresa Duclós o Claudio Díaz, añaden matices de subjetividad en la relación entre la realidad y lo representado, la obra final. Esta es la gran aportación a la renovación del lenguaje pictórico de esta corriente: la subjetividad.

La pintura pasa de ser un ejercicio de recreación técnica y mimética, a un lenguaje donde el artista se convierte en sujeto activo en la interpretación de la realidad a través de sus propios sentimientos. El resultado de sus obras adquiere gran carga de matices líricos, de ahí la denominación de Realismo poético.

Los lugares donde el pintor encuentra de manera natural la subjetividad son los espacios vividos en primera persona: su propio hogar, los objetos que le rodean, que captará a modo de bodegones, las calles que transita en su ciudad o los paisajes de sus residencias en la playa o el campo. Utiliza la captación poética de la vida para elevar los temas cotidianos a una dimensión intemporal. Esta es la iconografía del Realismo poético. La cercanía de los temas ha dado lugar al concepto casi tópico del intimismo⁸³.

Como corriente ha alcanzado amplia continuidad en el tiempo, arraigándose en la ciudad gracias a la identificación de la ciudadanía con esta estética realista y amable, muy del gusto de las clases burguesas sevillanas.

Los artistas de esta generación comparten década en su fecha de nacimiento, naciendo todos, excepto Santiago del Campo (1928), en la década de los años treinta del siglo veinte. A mediados de los sesenta, momento en el que se fragua esta nueva tendencia dentro de la corriente realista, los pintores cuentan entre treinta y treinta y cinco años. Forman una generación, por edad, homogénea.

No es el único elemento que comparten. Excepto Joaquín Sáenz, único artista autodidacta, el resto de sus compañeros se forman artísticamente en la Escuela de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría de Sevilla. En esta institución reciben magisterio de Miguel Pérez Aguilera quién centraba el dibujo en la relación entre la figura y el

⁸³ MARTÍN MARTÍN, F. *Sevilla y su provincia*. Gever. Sevilla. 1993. Pág. 369.

espacio, y no en el detalle primoroso, y empujaba al alumno a encontrar su camino personal evitando fórmulas y recetas⁸⁴. Sus enseñanzas son correspondidas, la línea prácticamente desaparece, se construyen los diferentes elementos de las obras mediante el color.

Curiosamente todos marcharon de la ciudad para completar sus estudios artísticos en la Escuela de San Fernando de Madrid o realizar viajes por Europa en busca de propuestas plásticas acordes con el mundo contemporáneo. Escapan así, de una ciudad donde el acceso a los nuevos lenguajes de la época era imposible y la Academia regía mediante leyes marchitas pero inmóviles en el ejercicio de la pintura.

Comparten también medios de difusión, exponen de manera individual en la galería La Pasarela⁸⁵: Carmen Laffón y José Luis Mauri (1966), Teresa Duclós y Claudio Díaz (1967), Joaquín Sáenz (1968) o el Club La Rábida⁸⁶: Santiago del Campo (1954), Carmen Laffón (1958), José Luis Mauri (1962) y Teresa Duclós (1968).

Sim embargo, la multitud de características convergentes de estos autores hay que matizar que define una corriente, un modo de crear, en ningún caso un grupo. No disponen de un corpus teórico común o manifiesto que dote de homogeneidad su obra, ni siquiera llegan a trabajar colectivamente. Una supuesta unidad como grupo hubiera sido contraproducente, como se ha apuntado con anterioridad la aportación del realismo poético es la aparición de la subjetividad, es decir, la sensibilidad del individuo como ser independiente.

⁸⁴ DÍAZ-URMENETA MUÑOZ, J.B. *Carmen Laffón. Apuntes para una biografía artística*. Diputación de Sevilla. Sevilla. 2009. Pag. 15.

⁸⁵ Ubicada en la calle San Fernando, número 25 de Sevilla.

⁸⁶ Ubicada en la calle Alfonso XII, número 16 de Sevilla.

Estudia disciplinas de diversa índole en Sevilla que le hacen matricularse en el Conservatorio, la Facultad de Derecho y la Escuela de Bellas Artes. No obstante, la consolidación de su interés en la creación artística proviene de los viajes que realizó en las ciudades de Roma y París⁸⁷, lugares en los que vivió durante unos meses. En ambas ciudades entra en contacto con corrientes creativas que le muestran propuestas estéticas más avanzadas de las que podía conocer en su ciudad de residencia.

De vuelta a Sevilla, se vincula a cuantos intentos renovadores se producen en la ciudad, primero a la Joven Escuela de Sevilla y después en el efímero grupo Libélula, que fundó en 1955 junto a Paco Cortijo, Francisco Picón y Juan Romero⁸⁸. El trabajo que realiza en esa época tiende a un lenguaje expresionista, influido por la estética a la que ha tenido acceso en sus viajes.

En los años posteriores, finales de la década de los cincuenta, comienza a trabajar nuevas líneas de expresión, realizando escenografías teatrales, diseñando el mobiliario de iglesias de nueva construcción, así como formatos diferentes, comenzando una prolífera producción en el campo del muralismo. Indaga en una creación que linda las fronteras del diseño y la artesanía, interés que se testimonia en su producción

⁸⁷ PÉREZ VALENCIA, F. *Colección El Monte*. Caja de Huelva y Sevilla. Sevilla. 1994. Pág. 80.

⁸⁸ YÑIGUEZ, J. *La Colección El Monte*. Caja de Ahorros El Monte. Sevilla. 1999. Pág. 235.

pictórica posterior, ya que cuida con gran detalle la presentación de la misma. Ejemplo de ello es la elaboración manual por parte del propio pintor de los marcos utilizados.

Su pintura de los años sesenta está marcada por un lenguaje que tiende al expresionismo mostrando valores monumentales y permanentes. Esta época inicial no encuentra representación entre los fondos de la Colección Cajasol.

Santiago del Campo a pesar de las faltas de oportunidades en el ámbito artístico permanece en Sevilla y, ante la situación de aislamiento personal, su pintura se refugia en el bodegón como género que le permite controlar todas las variables artísticas⁸⁹.

Esta temática la cultiva de manera casi exclusiva durante toda su trayectoria. En ocasiones la combina junto a vistas urbanas. Ambas se encuentran recogidas en la Colección Cajasol. En total son seis las obras de este autor en los fondos de esta institución. Cinco bodegones y una vista urbana de Triana.

Cuatro bodegones proceden de Cajahuelva (publicados en las fichas catalográficas de esa entidad en 1994). Son *Hoja del lunes*, *Cáliz rojo*, *Vasija sobre paño azul* y *Bodegón con tres botellas*. El quinto lo adquiere El Monte a la Galería Birimbao en la exposición individual del artista en 2002. La Vista urbana de Triana pertenecía a Caja San Fernando.

En estas obras insiste en el común denominador de su plástica, el deleite de los objetos elevados a una categoría que trasciende la pura tangibilidad, haciendo de ellos una enigmática presencia acompañada por el valor añadido del preciosismo⁹⁰.

Desde el punto de vista formal, se centra en rigurosas composiciones de volúmenes rotundos, bien estudiadas y de lectura clara. Acompaña un dibujo preciso, que se centra en la exquisitez de la descripción de los objetos, en las calidades de las telas, las texturas de los bordados o los reflejos lumínicos. El peso del rigor dibujístico corresponde, por un lado, a la extracción de la esencia de las cosas y a su cualidad permanente, y por otra parte, ya en el plano formal, al sentido grávido de las

⁸⁹ Ibíd. pág., 235.

⁹⁰ MARTÍN MARTÍN, F. *Pintores de Sevilla*. 1952-1992. Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla. 1992. Pág. 55.

composiciones, acentuado por la elaboración de las mismas en torno a la horizontalidad⁹¹.

La primera obra, en orden cronológico, es el bodegón titulado *La Hoja del Lunes*. En él podemos encontrar referencias simbólicas como la propia Hoja del Lunes o el libro Trópico de cáncer, acompañados por objetos domésticos de uso cotidiano. Compositivamente el fondo está representado en su totalidad por la mesa donde se encuentran los objetos.



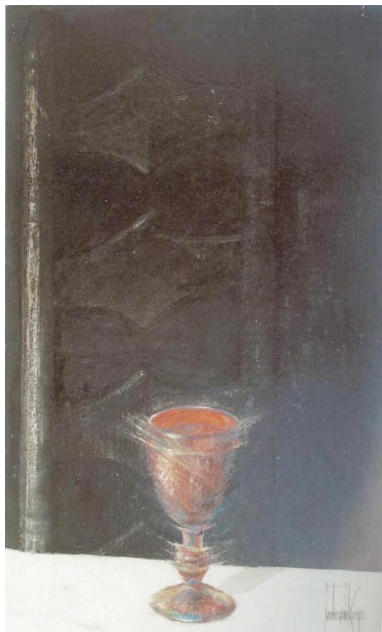
Hoja del lunes. H. 1965-1970
Óleo sobre tabla
43 x 51 cm.

Estas referencias se perderán en años posteriores de la producción del artista. A principios de los años setenta comienza la época de mayor reconocimiento de Santiago del Campo. Crea bodegones donde sitúa un único objeto cotidiano como elemento protagonista, situado sobre una mesa cubierta con ricos y llamativos paños. Escoge objetos que ya a penas se usan. Lo entroniza en el centro superior del cuadro y focaliza toda la atención en él⁹². Cambia las composiciones, dividiendo la superficie del lienzo en dos planos, el primero delimitado por la mesa en la que posiciona los objetos y el

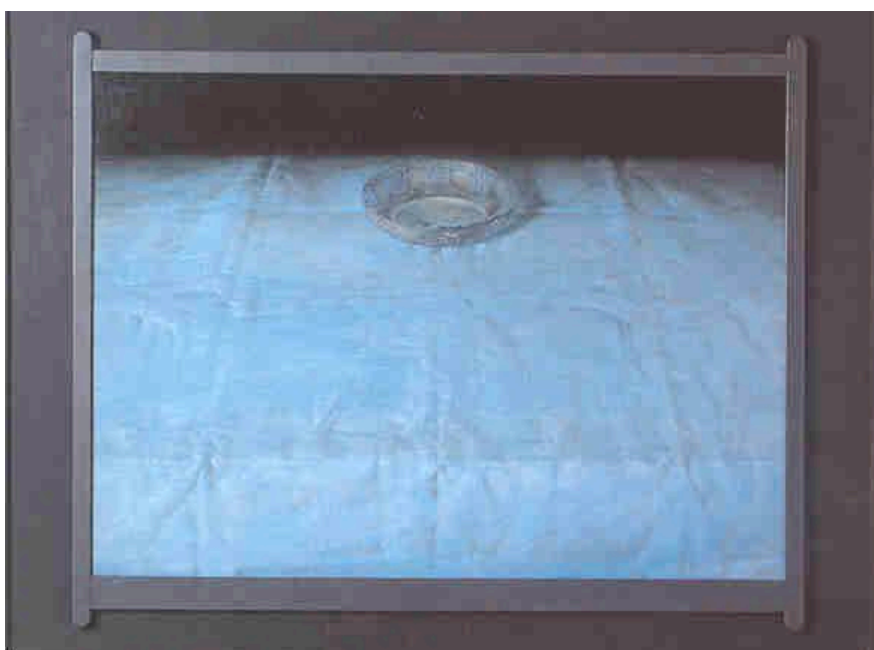
⁹¹ MARTÍN MARTÍN, op. cit., pág. 375.

⁹² YÑIGUEZ, op. cit., pág. 126.

segundo que funciona como fondo compositivo es tratado como un espacio abierto, inconcreto, normalmente oscuro.

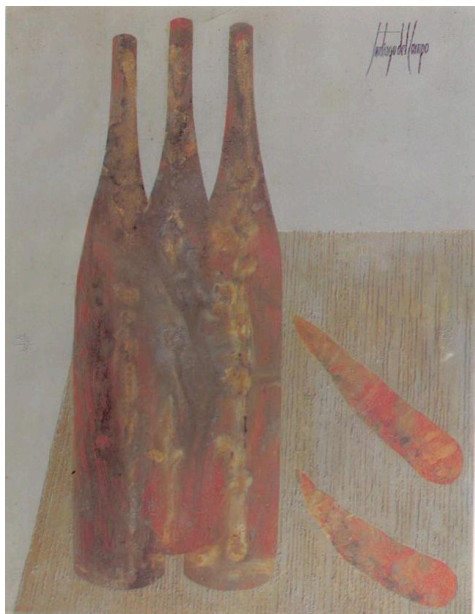


Cáliz rojo. H. 1970-1975. Óleo sobre tabla. 77 x 47 cm.



Vasija sobre paño azul. H. 1970-1975
Óleo sobre panel
94 x 126 cm.

Aquí muestra en toda su extensión su vocación dibujística, recreándose en la reproducción de la calidad de los objetos. A pesar de ello su obra es intemporal⁹³ se mantiene inmerso en la búsqueda de la esencia de los elementos sin reparar en accidentes causados por el discurrir del tiempo o en acontecimientos anecdóticos, busca en su pintura un espíritu trascendente.



Bodegón con tres botellas. H. 1970-1975. Óleo sobre papel. 65 x 49 cm.



Tetera roja. H. 2002. Óleo sobre tabla. 63 x 36 cm.

⁹³ PALOMO, B. *La renovación plástica en Andalucía*. CAC. Málaga. 2004. Pág. 242.

José Luis Mauri Rivero (Sevilla 1931)

Formado en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla y en la Escuela San Fernando de Bellas Artes de Madrid, finaliza sus estudios en 1954. Considerado como seguidor de las enseñanzas de Miguel Pérez Aguilera, sus inicios coinciden con el intento de apertura que presentó la Joven Escuela de Sevilla a mediados de los años cincuenta⁹⁴. En esa década formará su personal estilo que poco variará a lo largo de su trayectoria, demostrando un profundo convencimiento en el desarrollo de su propio lenguaje. “Configuró un rigurosísimo esquema plástico y estético que se ha mantenido a lo largo de su carrera, desarrollando unas especialísimas maneras con unos juiciosos desenlaces artísticos considerados unánimemente”⁹⁵.

El ejercicio como pintor lo compaginó con la docencia en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla. La realidad se convierte en el objeto de su pintura, pero lejos de representarla mediante los medios académicos imperantes en la década de los cincuenta, donde prima el virtuosismo en la técnica dibujística, se sitúa en una línea inicial cercana al expresionismo, influido por su conocimiento de las vanguardias francesas.

⁹⁴ YÑIGUEZ, op. cit., pág. 241

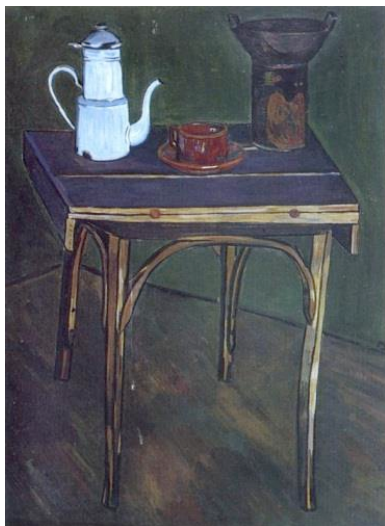
⁹⁵ PALOMO, op. cit., pág. 337

Aun siendo uno de los pintores mejor dotados para el dibujo de toda su generación, por circunstancias personales y la falta de adscripción a un grupo concreto, su trabajo no ha sido reconocido de manera unánime⁹⁶.

Los temas que cultiva con mayor insistencia son el retrato, los bodegones y el paisaje.

En una primera etapa donde el retrato se erige en una de las preferencias compartidas de la época, Mauri trata la iconografía familiar haciendo uso de una técnica igualmente común, consistente en la estilización de las formas para dotar a los personajes de una plasticidad un tanto artificiosa⁹⁷.

En los bodegones escoge interiores sencillos, lúgubres, donde predominan los colores terrosos, ocre y marrones para crear una atmósfera caduca. Ésta la refuerza con la elección de los objetos, los cuales le debían resultar cercanos en su vida cotidiana: una tetera de latón deformada por el paso del tiempo y el uso, botellas, mobiliario pobre y decadente. Los dispone en composiciones igualmente sencillas, despojadas de cualquier ornato que pueda distraer de la esencia de lo representado. Huye en su ejecución del virtuosismo técnico, del ensimismamiento en la pincelada, realizando un retrato que va más allá de lo físico y se adentra en las componentes sociales de la vida en aquella época.



Bodegón en una mesa plegable. 1958
Óleo sobre lienzo
120 x 85 cm.



Bodegón con botellas y limones. 1958
Óleo sobre lienzo
60 x 40 cm.

⁹⁶ YÑIGUEZ, op. cit., pág. 158

⁹⁷ MARTÍN MARTÍN, op. cit., pág. 373

En los primeros paisajes, herederos de un posimpresionismo de pincelada pastosa, el cromatismo es irreal, de gamas apagadas y terrosas, huyendo del colorido y la luminosidad propia del paisajismo sevillano⁹⁸.

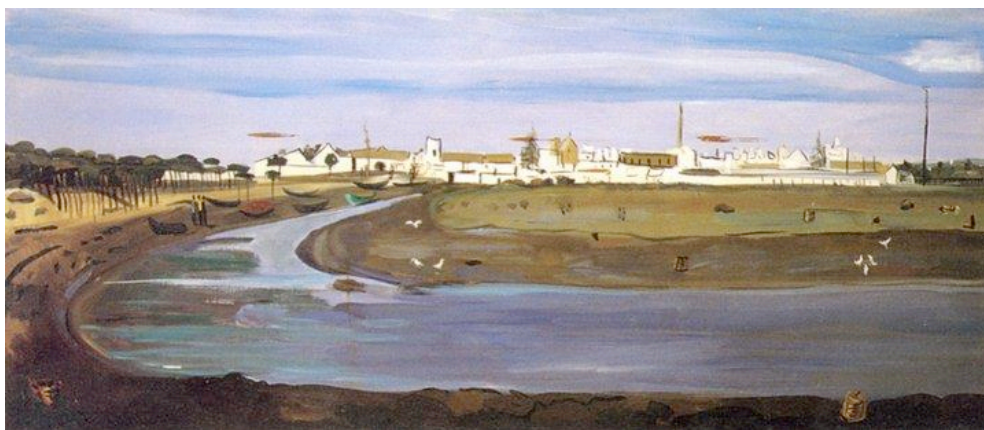
El resultado, no procede de la visión del natural sino de una recreación mental de un paisaje inventado. Tiene como resultado una estética onírica, influenciado por corrientes como el simbolismo o el expresionismo.



Paisaje con mucha vegetación. H. 1955-1960
Óleo sobre lienzo
50 x 80 cm.

Evoluciona hacia posiciones más naturalistas. La luz se hace más viva y real, al igual que los colores que van ganando brillo y ligereza. No obstante, Mauri siempre tamizará sus obras con su particular visión del paisaje: formas que tienden a lo esencial, líneas de contorno ondulantes y blandas. Visiones dilatadas del paisaje con perspectivas realizadas desde un punto de vista alto, provocando que la línea del horizonte aparezca en la zona superior de las obras. Estas características se hacen patentes en los paisajes de la provincia de Huelva que forman parte de la Colección Cajasol:

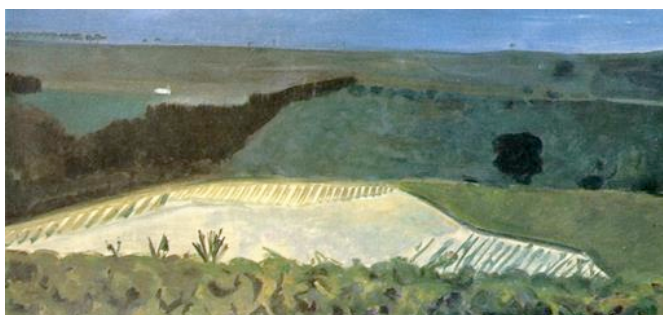
⁹⁸ MARTÍN MARTÍN, op. cit., pág. 373.



Isla Cristina H. 1955-1960
Óleo sobre lienzo
60 x 180 cm.



Paisaje de playa. H. 1955-1960
Óleo sobre lienzo
90 x 60 cm.



Paisaje de campo. H. 1955-1960
Óleo sobre lienzo
50 x 120 cm.



Paisaje de campo. H. 1955-1960
Óleo sobre lienzo
60 x 180 cm.

En las vistas urbanas centra su atención en los edificios, los cuales se presentan de forma volumétrica, ocupando buena parte de la composición, como los verdaderos protagonistas de las pinturas. Aquí la pintura continúa realizando un recorrido sumario por todos los elementos representados, sin realizar demostraciones de deleite técnico, sin detenerse en detalles.



Vista urbana. H. 1955-1960
Óleo sobre lienzo
45 x 90 cm.



Iglesia. H. 1955-1960
Óleo sobre lienzo
90 x 60 cm.



Paisaje de una calle estrecha. H. 1955-1960
Óleo sobre lienzo
90 x 45 cm.



Iglesia. H. 1955-1960
Óleo sobre lienzo
90 x 75 cm.

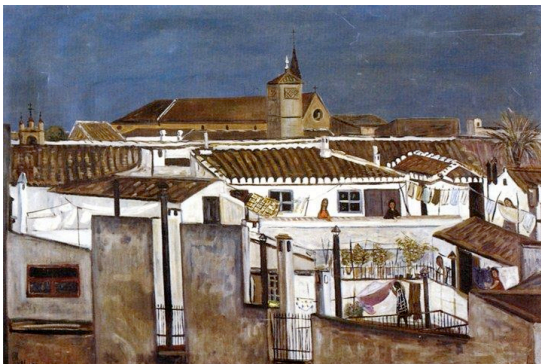


Paisaje urbano. H. 1955-1960
Óleo sobre lienzo
60 x 180 cm.



Paisaje de un pueblo rural. H. 1955-1960
Óleo sobre lienzo
50 x 120 cm.

En no pocas ocasiones los personajes aparecen caricaturizados o en situaciones que tienden a la comicidad. Su visión de la vida y el paisaje incluye lo anecdótico, incluso lo costumbrista.



Escena cotidiana en tejados. H. 1955-1960
Óleo sobre lienzo
60 x 100 cm.



Tejados Casa de campo. Paisaje rural. H. 1955-1960
Óleo sobre lienzo
72 x 84 cm.

Como resultado obtiene un lenguaje directo y sencillo, cercano a la estética del arte naif pero con una propuesta de relectura de las escenas que nos adentran en un mundo lírico lleno de expresividad, de cercanía y de gusto por ahondar en la emoción humana.



Reja Jardines de san Telmo. H. 1955-1960
Óleo sobre lienzo
60 x 100 cm.



Paisaje de invierno. 1954
Óleo sobre lienzo
60.5 x 73 cm.

Su importancia en el desarrollo de los nuevos parámetros expresivos de la pintura sevillana es ampliamente reconocida en los fondos de la Colección Cajasol. En total son veintidós las obras de su autoría que son testimonio de su recorrido pictórico. La gran parte de las mismas no se encuentran fechadas, aunque mediante el análisis de su estilo, se pueden ubicar en las dos primeras décadas de su labor profesional, es decir, los años cincuenta y sesenta del siglo XX.

La obra se cataloga casi por completo en la publicación *Colección de Arte –El Monte-Caja de Huelva y Sevilla. Huelva*, en el que se recoge los fondos propiedad de Cajahuelva antes de su fusión con El Monte. La única obra adquirida con posterioridad es *Paisaje de invierno*, comprada en subasta de Arte, Información y Gestión, el 21 de noviembre de 2007.

Todas las piezas son pinturas, forman un bloque sólido, mostrando un completo repertorio de los temas más importantes trabajados por José Luis Mauri. Éstos son el paisaje y el bodegón. Se carece en los fondos de un testimonio de su labor como retratista.

Joaquín Sáenz (Sevilla 1931)

De formación fundamentalmente autodidacta, todo lo ha aprendido delante del lienzo y mirando la realidad⁹⁹. Vinculado a la renovación plástica de Andalucía en los años sesenta, se le sitúa en los mismos parámetros estéticos que a Carmen Laffón, Teresa Duclós o José Luis Mauri. La comparación con éstos, principalmente con la Laffón es una cuestión que el propio autor ha matizado recientemente:

—La crítica siempre le ha incluido en la misma estética pictórica de Carmen Laffón. ¿Está de acuerdo con esta apreciación?

—Puede ser, somos más o menos de la misma edad y algo tenemos en común. Mi pintura y la suya no creo que tengan similitudes pero sí se encuentran en algunos caminos¹⁰⁰.

Su labor creativa se fundamenta en una premisa que el autor eleva casi a categoría de dogma, su pintura siempre parte *del natural*. Aborda los escenarios que acoge su vida

⁹⁹ YÑIGUEZ, op. cit., pág. 242.

¹⁰⁰ Fragmento de la entrevista realizada por Marta Carrasco a Joaquín Sáenz publicada por el periódico ABC (Edición Sevilla) el 26 de octubre de 2011.

profesional, con la misma facilidad que sus paisajes enmarcados por ese singular estudio atmosférico que le caracteriza , en su doble vertiente urbana y marítima, así como en esa simbiosis sutil de ambas que nos traen sus panorámicas fluviales del Guadalquivir¹⁰¹.

Sus obras se convierten en pequeños relatos fragmentarios de su propia vida, detalla los lugares cercanos donde transcurre su recorrido biográfico: calles de Sevilla, destaca la calle San Eloy, lugar en el que se encuentra la imprenta familiar y donde transcurre buena parte de su tiempo, los bodegones de interiores domésticos, vistas del río, la playa de Conil, localidad en la que tiene una residencia. La obra de Joaquín Sáenz es un claro ejemplo de autorreferencia vital.



Joaquín Sáenz. Ventana. Estudio de la calle San Eloy. 1980. Óleo sobre lienzo. 50 x 69 cm.

La ejecución de sus pinturas es de gran exquisitez formal que se traduce en la plasmación de unos ambientes cálidos y sencillos¹⁰². Destaca el gusto por la pincelada suelta y rápida, que modelan suavemente los contornos de los objetos, los cuales terminan por evaporarse. Esa pincelada audaz le aporta a su obra otro de sus

¹⁰¹ MARTÍN MARTÍN, op. cit., pág. 53

¹⁰² PALOMO, op. cit., pág. 241

ingredientes principales: la gran habilidad para captar los efectos lumínicos. La luz es en la mayoría de sus obras el elemento con el que dota de corporeidad el espacio.



Joaquín Saénz. Tarde de bruma. H. 1990. Óleo sobre lienzo. 20 x 28 cm.

El resultado es una plástica contundente, donde el color y la luz aportan una fuerte impronta poética, de delicados matices, en el que su propósito no es construir la realidad, sino que el cuadro es el principio y fin del proceso de acercamiento al motivo explícito e inmediato¹⁰³.



Joaquín Saénz. Vejer. H. 1985. Óleo sobre lienzo. 38 x 43 cm.



Joaquín Saénz. Lomas y árboles. H. 1990. Óleo sobre lienzo. 38 x 43 cm.

¹⁰³ YÑIGUEZ, op. cit., pág. 172.

En total son 30 las obras de Joaquín Sáenz pertenecientes a Cajasol. De ellas, una proviene de El Monte (*Estudio de la calle San Eloy*. 1980) y las otras veintinueve de la adquisición que realiza la Obra Social de la Caja San Fernando en enero del año 2002.

A continuación la noticia de la adquisición recogida en el periódico El País el 4 de enero del año 2002.

La Obra Social Caja San Fernando adquiere 29 óleos de Joaquín Sáenz

Margot Molina Sevilla⁴ ENE 2002

Desde su estética sobria de los primeros paisajes de la campiña sevillana hasta la síntesis de color y luminosidad de las playas de Conil y Vejer (Cádiz), han transcurrido 40 años en la trayectoria de Joaquín Sáenz (Sevilla, 1931). La Obra Social de la Caja de Fernando acaba de adquirir 29 obras que representan ese amplio arco creativo en el que el pintor, que forman parte del llamado realismo lírico, ha evolucionado sin perder sus señas de identidad.

'Con la incorporación de este importante conjunto de obras damos un paso más para completar la colección que iniciamos hace tres años con la adquisición de una treintena de pinturas de Teresa Duclós. Nuestra idea es crear una colección que ilustre los últimos 40 años del arte contemporáneo en Andalucía. Desde el principio nos propusimos que cada artistas estuviese representado con un conjunto importante de obras', explicó ayer José Manuel Amores, director de la Obra Social y Cultural de Caja San Fernando.

Joaquín Sáenz, convaleciente aún de los problemas de salud que sufrió en 2000, se ha movido desde el comienzo de su carrera dentro de la figuración, aunque los paisajes representado han ido haciéndose más ténues con los años. Entre las 29 piezas adquiridas justo al comienzo de 2002 se encuentran los óleos *Playa de El Palmar (atardecer)* 1993, *Día gris en El Roque* (1993) o *Casetón en la playa I* (1988). Las últimas incorporaciones a la colección se suman a las dos obras que la fundación poseía de Sáenz, un bodegón del pasado año y *Declina la tarde en la Lobita*, una pieza de gran formato de los ochenta. La exposición con las nuevas piezas se realizará cuando mejore el estado de salud del artista.

El proyecto de colección iniciado por la caja de ahorros cuenta además con 15 obras modulares de Manuel Barbadillo, el primero que utilizó el ordenador para crear sus obras en España, y una veintena de Ignacio Tovar, una artista que se mueve entre la abstracción y la figuración. 'Estamos en negociaciones con el Equipo 57 para cerrar otro adquisición', adelanta Amores¹⁰⁴.

¹⁰⁴ MOLINA, M. 4 de enero de 2002. La Obra Social Caja San Fernando adquiere 29 óleos de Joaquín Sáenz. Sevilla. [web en línea]. Disponible desde Internet en: http://elpais.com/diario/2002/01/04/andalucia/1010100141_850215.html [con acceso el 5 de febrero de 2013]

Carmen Laffón (Sevilla 1934)

Carmen Laffón ejemplifica de modo extraordinario la habilidad para captar la vida poéticamente¹⁰⁵. Considerada como la autora que mejor encarna el espíritu de uno de los realismos que se crearán como alternativa a la academia: el realismo poético.

Autora vinculada a la creación plástica desde muy temprana edad, a los doce años comienza a asistir al estudio del pintor Manuel González Santos. La elección de éste no es casual, ya que el padre de la artista también fue alumno del mismo pintor. Esta formación temprana la completará en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, en la cual ingresa en 1949¹⁰⁶, institución en la que ingresa con quince años y en la Escuela de San Fernando de Madrid en 1953.

Superada su etapa formativa, la joven pintora viaja por ciudades de toda Europa visitando las capitales que se encontraban a la vanguardia de la producción artística del continente como París, Roma, Viena y Ámsterdam.

De esta etapa se conserva la primera de las treinta y siete obras que Cajasol posee de la artista. Es testimonio de su época fuera de España, donde realizaba vistas de ciudades para vender a turistas y, de este modo, conseguir ampliar su sustento económico. Calle de Perugia nos muestra un estilo a medio camino entre las

¹⁰⁵ MARTÍN MARTÍN, op. cit., pág. 370

¹⁰⁶ DÍAZ-URMENETA MUÑOZ, op. cit., pág. 14

perspectivas expresionistas y el movimiento naif, movimientos ambos a los que tuvo acceso en su periplo europeo. La ausencia de personajes también hace recordar a la pintura metafísica.



Calle de Perugia. 1955. Óleo sobre cartón. 47 x 32 cm.

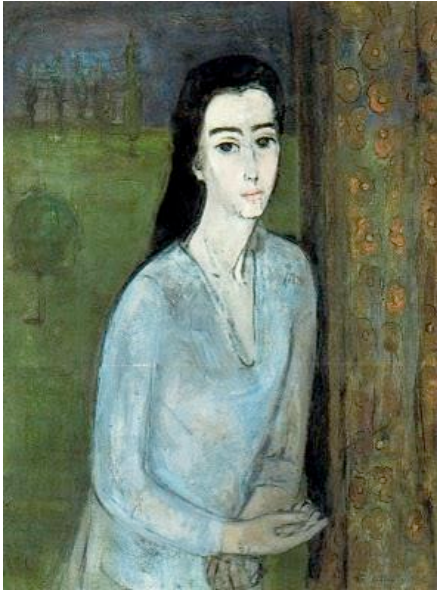
A su regreso a Sevilla en 1956, participa en las exposiciones en el Club La Rábida de la Joven Escuela Sevillana. Continúa su trabajo influida por el estudio de los artistas clásicos que ha realizado en sus viajes, quizás los más destacados Giotto, Fra Angelico y Piero de la Francesca¹⁰⁷. En esta época realiza obras de temática parecida y donde ya demuestra su delicadeza en el tratamiento de los temas cotidianos, sobre los que constituirá toda su trayectoria¹⁰⁸. Crea obras con figuras que evidencian un mundo interior desamparado y nostálgico, representados en espacios indefinidos o domésticos, resaltando la carga emocional por encima del elemento descriptivo.

Utiliza un patrón compositivo similar. El personaje, femenino en la mayoría de los casos, excepto en *El Pescador Paco*, es estilizado y se presenta de manera volumétrica ocupando una amplia superficie del lienzo. Aparece en diversas posiciones, de espaldas, de perfil o de frente, normalmente en solitario, con una actitud que deja

¹⁰⁷ PALOMO, op. cit., pág. 238

¹⁰⁸ YÑIGUEZ, op. cit., pág. 154

traslucir cierta melancolía. Alrededor, un espacio indeterminado pero doméstico donde una ventana abre la posibilidad de desarrollar un paisaje sombrío, en el que la presencia lumínica es verdaderamente tenue.



Cándida. 1955. Óleo sobre lienzo 100 x 68 cm.

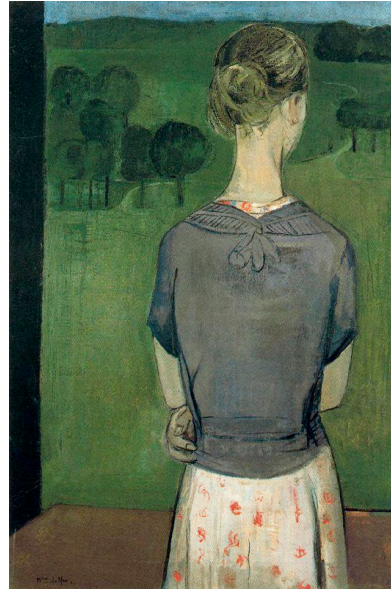


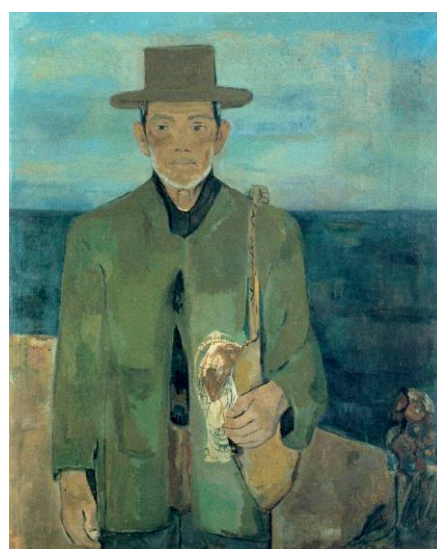
Figura de espaldas. 1956. Óleo sobre lienzo 100 x 68 cm.



Muchacha de perfil. 1956. Óleo sobre lienzo. 100 x 66 cm.



Muchacha peinándose. 1958. Óleo sobre lienzo. 60x 83 cm.

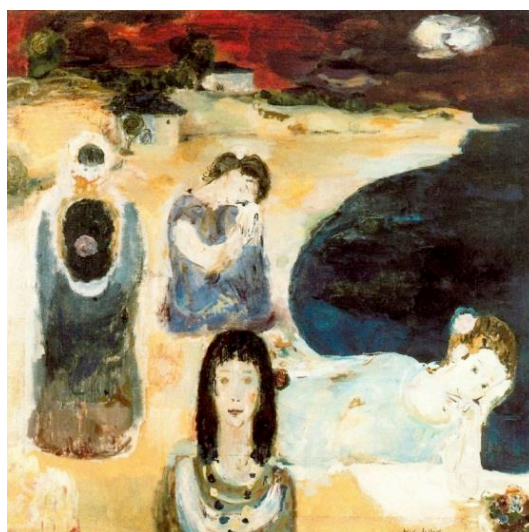


El pescador Paco. 1956. Óleo sobre lienzo. 116 x 89 cm.

En dos obras de este periodo nos presenta escenas con más de un único personaje, *Maternidad* y *La playa*. En contra de lo que pudiera parecer, esta presencia grupal no transmite relaciones entre los diferentes protagonistas, presentándose ensimismados en sus pensamientos, absortos en una realidad que no se corresponde con su emplazamiento físico. Los personajes no se relacionan entre sí, se mantienen incomunicados sin establecer ningún tipo de vínculo relacional. Parecen atender, al igual que las anteriores obras, a observar su propio mundo interior lleno de pesadumbre y desamparo.



Maternidad. 1953. Óleo sobre lienzo. 116 x 89 cm.



La Playa. 1958. Óleo sobre lienzo. 116 x 114 cm.

De esta época son también dos cuadros de pequeño formato que muestran escenas tomadas en la zona de La Jara en Sanlúcar de Barrameda. En *El árbol* y *El pajar La Jara* advertimos visiones que, aunque escenificadas al aire libre, pertenecen a la vida doméstica y cercana de la pintora. Amplía su repertorio iconográfico representando espacios presentes en su cotidianidad, donde el elemento natural, en ambos actúa como eje vertebrador un árbol, se funde con su entorno de una manera fluida. Parece

dejar en segundo término la presencia humana, apenas perceptible y, que una vez descubierta, dota de sentido el discurso pictórico. Aún sin ser el elemento compositivamente principal, el ser humano en su anonimato se erige de nuevo en protagonista, cargando de inusitado misterio y trascendencia la escena.



El árbol. 1957. Óleo sobre lienzo. 50 x 61 cm.



El pajar La Jara. 1957. Óleo sobre lienzo. 61 x 74 cm.



Homenaje a Zabaleta. 1960. Óleo sobre lienzo. 33 x 41 cm.

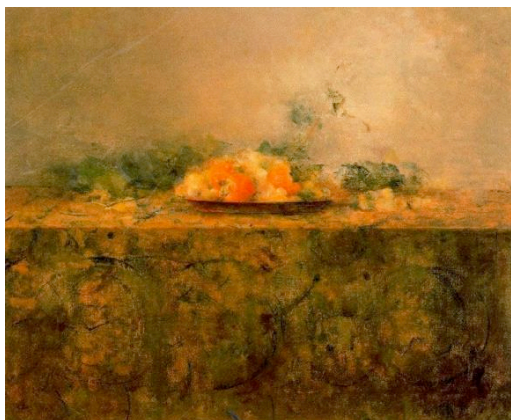
La década de los cincuenta supone para Carmen Laffón la asunción de una nueva técnica pictórica, las figuras hasta aquí perfiladas por el dibujo, se construyen con la pintura, adquieren más profundidad y, en vez de aparecer en planos ordenados, se acumulan creando cada una su espacio propio¹⁰⁹.

¹⁰⁹ DÍAZ-URMENETA MUÑOZ, J.B. *Carmen Laffón. Andalucía y la Modernidad*. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Sevilla, 2002. Pag. 340-341.

En 1960 se instala en Madrid donde conoce a la persona que más influirá en su carrera artística: Juana Mordó. Gracias a ella expuso por primera vez en la Galería Biosca y se hizo imprescindible, temporada tras temporada, desde que abrió su propia galería. Por aquellos años, se mueve entre artistas como Manolo Millares, Antonio Saura, Rafael Canogar, Eusebio Sempere o Pablo Palazuelo.

Su obra comienza a evolucionar, desde los primeros parámetros influidos por cierta estética expresionista, a imágenes más luminosas y sensuales desde el punto de vista pictórico. Para ello desarrolla temas ya conocidos por la artista. Los más destacados y prolíficos serán los bodegones y los paisajes.

Los primeros parecen hacer referencia al ser humano por omisión. En su particular forma de interpretar los objetos, los envuelve en un halo luminoso que disuelve los contornos trascendiendo más allá de la simple apariencia física para acercarse en muchos casos, en un ejercicio autónomo de la pintura a la abstracción¹¹⁰. Representa objetos simples y sencillos, que encuentra en su mundo cotidiano, nos transmite la esencia de los mismos.



Bodegón Siena. 1996. Óleo sobre lienzo. 82 x 100 cm.



Bodegón rojo. 1996. Óleo sobre lienzo. 73 x 96 cm.

¹¹⁰ MARTÍN MARTÍN, op. cit., pág. 53



Armario blanco. 1979. Óleo sobre lienzo. 100 x 81 cm.

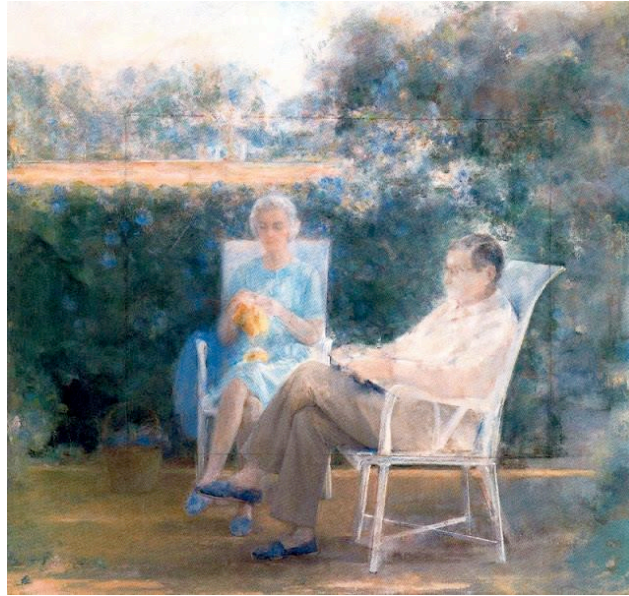
Se caracterizan por su exquisitez formal, por su misteriosa facilidad en plasmar aquellos ambientes inundados de esencial sencillez¹¹¹. Pocos artistas han sabido elevar como ella el realismo a una dimensión intemporal, que sin embargo se identifica con una manera de sentir y evocar los temas locales creando escuela¹¹².



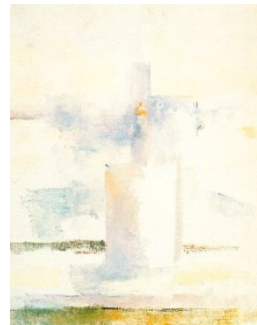
El coto. 1990-1994. Óleo sobre lienzo. 70 x 123 cm.

¹¹¹ POWER, K. *Ordenando lo trémulo, constatando lo vulnerable en Carmen Laffón*. Catálogo de la Exposición Carmen Laffón. Ministerio de Cultura. Madrid. 1992. Pag. 63

¹¹² MARTÍN MARTÍN, op. cit., pág. 370.



En Santa Adela. Mis padres en el jardín. 1978-1992. Óleo sobre lienzo. 190 x 200 cm.



Sevilla desde el río. 1982. (Boceto). Óleo sobre lienzo. 38 x 46 cm. La Torre del Oro y la Giralda. 1982. Óleo sobre lienzo. 46 x 38 cm.



Sevilla desde el río. 1985-92. Óleo sobre lienzo. 155 x 170 cm.

A partir de 1990, Carmen Laffón explora el lenguaje de la escultura. Traduce en tres dimensiones la iconografía propia de su pintura, recurriendo de nuevo a su ámbito íntimo y doméstico con gran lirismo. La exquisita factura de sus obras las realiza en bronce, barro y escayola.



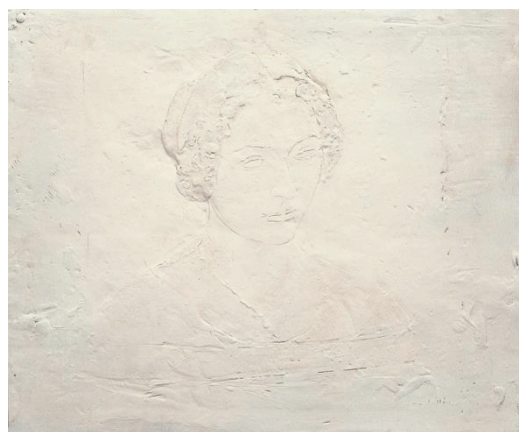
Armario blanco con dos tazas. Bronce con pátina de óleo. 82 x 38 cm.



Armario negro con una taza. Bronce con pátina de óleo. 82 x 38 cm.



En el estudio, mesa y repisa. 2002. Bronce fundido y policromado. 197 x 170 x 170 cm.



Cabeza de mujer. 2002. Carboncillo. 45 x 45 cm. Cabeza de mujer. 1980. Bronce policromado 40 x 65 cm.

Carmen Laffón es Premio Nacional de Artes Plásticas en 1982 y miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde 1989. El Museo Reina Sofía de Madrid le dedicó en 1992 una gran retrospectiva y sus obras se encuentran en colecciones tan importantes como la del Museum of Modern Art de Nueva York, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Fundación Juan March o Banco de España.

Adquisición de las obras:

De las treinta y siete obras pertenecientes a Cajasol, El Monte adquiere en mayo de 1996, directamente a la artista mediante contrato de compraventa, veinticuatro:

Figura de espaldas, Muchacha de perfil, Cándida, Pescador Paco, La Carta, Homenaje a Zabaleta, El Pajar-La Jara, El árbol, La playa, Muchacha peinándose, Maternidad, Bodegón rojo, Bodegón siena, Armario blanco, Sevilla desde el río y sus dos bocetos, En Santa Adela mis padres en el jardín, Antonio Díaz, Lola, El Coto, las esculturas Armario blanco con dos tazas y Armario negro y el relieve Cabeza de mujer.



Antonio Díaz. 1970. Carbón sobre papel. 45 x 56 cm.



Lola. 1971. Carbón sobre papel. 51 x 26 cm.

A éstas hay que sumar dos litografías que la entidad poseía con anterioridad.



Bodegón. 1979. Litografía. Numerada 13/30. 43 x 33 cm. Macetas. 1980. Litografía. Numerada 24/50. 40 x 35 cm.

En 2004 El Monte adquiere seis obras en papel de pequeño formato: dos academias, dos carboncillos *Visión urbana* y *Anochecer* y dos *Vistas del Coto* en papel.



Visión urbana. H. 1990. Carboncillo sobre papel. 12 x 18 cm.

Anochecer. H. 1990. Carboncillo sobre papel. 18 x 18 cm.

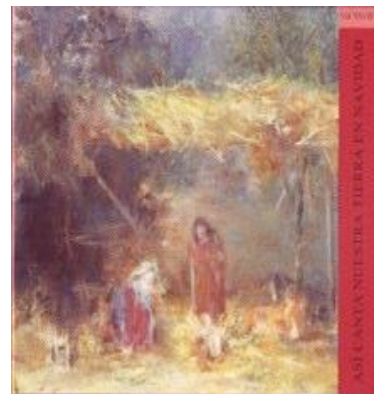


Vistas del coto. Pastel sobre papel. H. 1990-95. 15 x 15 cm./15 x 26 cm.

En 2006 la misma entidad adquiere una obra más: la escultura *En el estudio: mesa y repisa*, compra con la que la autora dona el carboncillo titulado *Cabeza de mujer*.

Cajahuelva y Caja San Fernando poseían una obra cada una: *Calle de Peruggia* y *Mi estudio* respectivamente.

Una vez fusionadas las tres entidades, siendo la institución resultante Cajasol se encarga a Carmen Laffón el dibujo para ilustrar el disco "*Así canta nuestra tierra en Navidad*" de 2010, siendo ésta la última obra de esta autora que ha entrado a formar parte de la Colección de Arte.



Presentación del disco Así canta nuestra tierra en Navidad. Año 2010. Diario de Jerez

Teresa Duclós (Sevilla 1934)

Autora inscrita junto con Carmen Laffón, Joaquín Sáenz y José Luis Mauri en la Joven Escuela Sevillana de pintura. Formada en la Escuela de Artes y Oficios de Sevilla entre los años 1949 y 1952, estudios que ampliará en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, donde obtiene una Beca de Paisaje para la Escuela de Granada.

Durante los años posteriores, sobre todo en el primer lustro de la década de los años sesenta, tiene el privilegio de poder viajar por España y Europa ampliando de manera práctica sus conocimientos sobre pintura, de este modo visita las ciudades de Lucerna, París, Oxford, Cambridge, Segovia o Ávila.

Este periplo realizado en los primeros años de la década de los sesenta tienen como fruto las primeras obras de la artista recogidas en la colección. Podemos interpretar estos cuadros como productos de una época: un puñado de pintores jóvenes de Sevilla se distanciaban de la retórica localista y los clichés académicos de Labrador o Grosso¹¹³ y, en busca de otros mundos, dieron con el de Gutiérrez Solana y el de Ortega Muñoz¹¹⁴.

¹¹³ DANVILA, J.R. *Entender y sentir la pintura*, en Jaime Burguillos. *Pinturas 1955-1995*. Fundación El Monte. Sevilla. 1997. Pag. 16.

¹¹⁴ DÍAZ-URMENETA MUÑOZ, J.B. *La morada como ideal. Percepción y signo en la pintura de Teresa Duclós*, en Teresa Duclós. Caja San Fernando. Sevilla 2001. Pag. 11.

Comparte premisas de sus compañeros de generación, tanto en la iconografía, representando lo cercano, lo inmediato, lo humilde, como en la estética. Construye movida no por la simple mimesis de lo visible, sino por la captura analítica de una serie de impresiones que encierran en sí todo un significado¹¹⁵. Una visión modelada por formas expresionistas, que desvirtúan los contornos, los retuerce, cambiando el significado de lo qué se ve por lo qué se siente. Realidad matizada también por un uso cromático similar a Laffón, Mauri, Cortijo, Burguillos, Soto o Cuadrado: colores pardos, grises, negros.



Santa Cruz de Mudela. 1961
Óleo sobre lienzo
54 x 65 cm.



Cambridge. La casa roja. 1962
Óleo sobre lienzo
54 x 65 cm.



Galicia. 1963
Óleo sobre lienzo
81 x 100 cm.

¹¹⁵ MARTÍN MARTÍN, op. cit., pág. 372.

A su regreso se especializa en grabado, siéndole otorgado en 1964 el Premio de Grabado en la exposición de la Dirección General de Bellas Artes de Sevilla. En esta década comienza a exponer de manera frecuente en galerías comerciales como en la Galería La Pasarela (1965) y con posterioridad en la Galería Juana de Aizpuru, situándose en un lugar de referencia dentro de la plástica andaluza.

Su obra continúa en los mismos parámetros estéticos, buscando la eternidad dentro de lo fugaz reflejada en fragmentos vivos¹¹⁶. Esos fragmentos pasan de vistas de casas de Galicia o Cambridge a bodegones, aunque aún mantiene cierto gusto por la visión del paisaje (*Chozas de Caneli*). En éstos mantiene su interés por objetos sencillos y cercanos, los cuales parece querer empequeñecer eligiendo para su representación un punto de vista elevado. Sencillez que nos conduce a la poesía, una lírica sencilla donde confluyen sentimientos de pesadumbre como la melancolía o la soledad.



Las tazas de Salvadora. 1965
Óleo sobre lienzo
33 x 46 cm.

¹¹⁶ *Ibíd.* pág. 372.



Las chozas de Caneli. 1965
Óleo sobre lienzo
33 x 65 cm.

Los elementos elegidos para configurar estos bodegones no se limitan a objetos de un ajuar doméstico: loza, jarras o vasos de vidrio, utiliza también bulbos de gladiolos y jacintos, animales de corral como en *La gallina pequeña*, pájaros, etc. En definitiva, lo natural como factor protagonista. Llama la atención el cambio en la técnica pictórica, saturando la superficie del lienzo de grandes cantidades de óleo, aplicado con gruesas pinceladas, dotando de una fuerte corporeidad y volumen a los elementos representados.



Sobre la mesa. 1966
Óleo sobre lienzo
46 x 61 cm.



La gallina pequeña. 1966
Óleo sobre lienzo
33 x 41 cm.



El bebedero de los pájaros. 1967
Óleo sobre lienzo
40 x 40 cm.



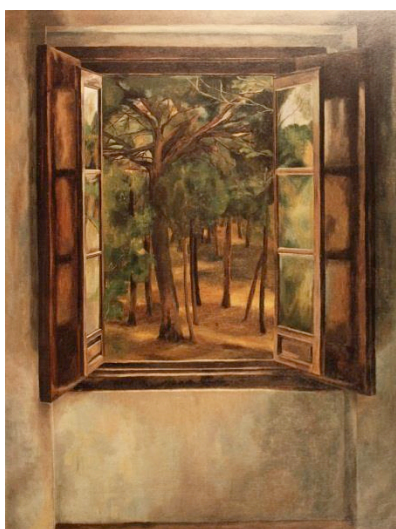
Los pájaros. 1967
Óleo sobre lienzo
81 x 100 cm.

Esta fiel atención al objeto nunca llega a desaparecer de la pintura de Teresa Duclós pero la presión de su cercanía se distiende y los cuadros alcanzan espacios más cadenciosos. Así ocurre en su reflexión sobre la ventana que se sitúa en la segunda mitad de los años setenta y que ofrece nuevos aspectos de su poética del espacio interior¹¹⁷. El espacio íntimo como tema recurrente, estancias de gran lirismo con superficies que se vuelven suaves, delicadas al ser acariciadas por la luz que se filtra por la ventana. Lugares que parecen desvanecerse, perder su corporeidad física a favor de una nueva realidad onírica. En estos años su paleta se diversifica, dando cabida a una mayor variedad de colores.

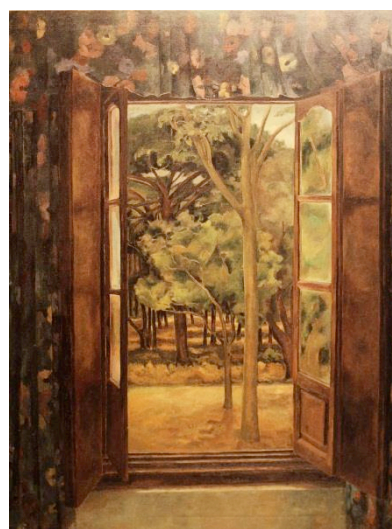


Ventana y camilla. La Laguna. 1975. Óleo sobre lienzo. 116 x 73 cm.

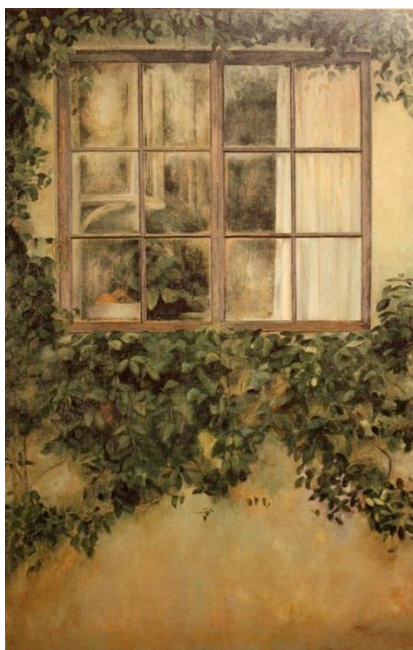
¹¹⁷ DÍAZ-URMENETA MUÑOZ, op. cit., pág. 14.



La ventana del estudio. La Laguna. 1975
Óleo sobre lienzo
130 x 97 cm.



Ventana con cortina de flores. La Laguna. 1978
Óleo sobre lienzo
130 x 97 cm.



Ventana de detrás. 1981
Óleo sobre lienzo
174 x 114 cm.

En la década de los años ochenta la pintura de Teresa Duclós evoluciona desde el expresionismo inicial, donde la figura dejaba entrever las rutas esenciales de una significación poderosa para desembocar en ese silencioso lirismo donde los espacios y sus bellos objetos cotidianos adquieren categoría sublime de emoción¹¹⁸.

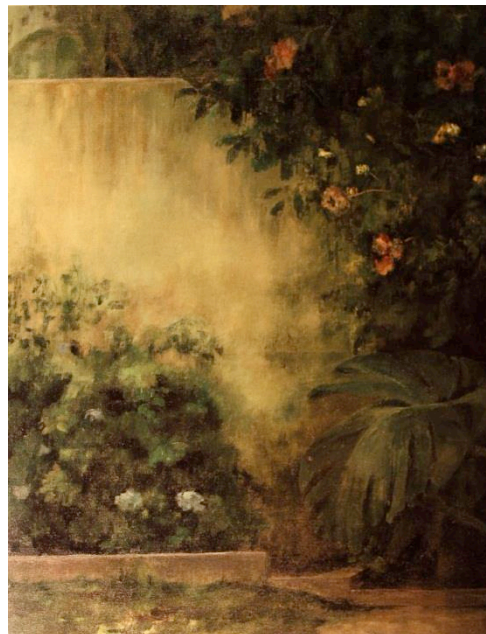
Iconográficamente continúa acudiendo a los temas iniciales de su trayectoria: bodegones, pequeños recovecos de jardines sombríos o el paisaje donde el elemento protagonista es la aborleda. Lugares con un elemento en común: parece rechazar la figura humana.



Jarras y Brezo. 1980. Óleo sobre lienzo. 38 x 46 cm.



Mimosas. 1984
Óleo sobre lienzo
35 x 37 cm.

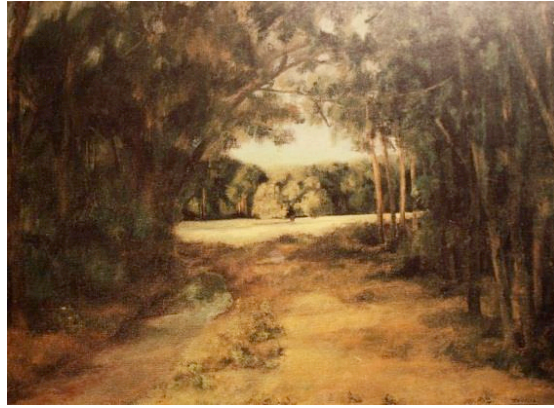


La adelfa. 1986
Óleo sobre lienzo
118 x 91 cm.

¹¹⁸ PALOMO, op. cit., pág. 242.



Brezos (serie Las Flores). 1987
Óleo sobre lienzo
22 x 27 cm.

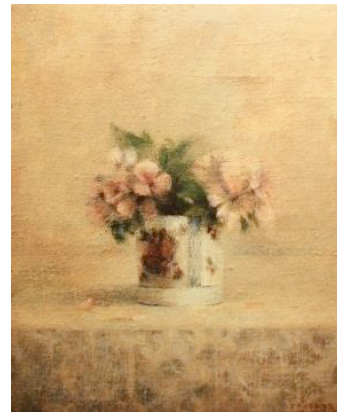


La Gavia. 1989
Óleo sobre lienzo
60 x 81 cm.

En los años ochenta y noventa alcanza altas cotas de preciosismo técnico, cultivando una obra de pincelada suelta y esquisita, de colores pasteles y vivos, utilizando el dominio adquirido en la representación de la luz como elemento compositivo principal.



La laguna. 1989
Óleo sobre lienzo
60 x 81 cm.



Geranio (serie Las Flores). 1993
Óleo sobre lienzo
27 x 22 cm.



El jardín. 1994
Óleo sobre lienzo
46 x 38 cm.



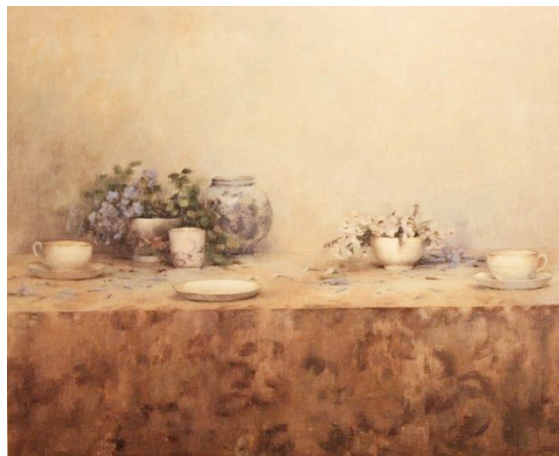
El escritorio. 1988
Óleo sobre lienzo
38 x 46 cm.



El pino grande. 1998
Óleo sobre lienzo
60 x 81 cm.



Bodegón de las mimosas. 1999
Óleo sobre lienzo
81 x 100 cm.



Bodegón de las flores azules. 2000
Óleo sobre lienzo
81 x 100 cm.

Su trayectoria creativa la ha compaginado con la enseñanza ya que ha sido docente en los Institutos de Enseñanza Media Nuestra Señora de Valme de Dos Hermanas y Martínez Montañés en Sevilla.

La totalidad de la obra de esta autora que hoy pertenece a Cajasol, fue adquirida por la antigua Caja San Fernando en el año 2001¹¹⁹. Se trata de la primera adquisición realizada por esa entidad con un criterio propio de Colección de Arte¹²⁰.

¹¹⁹ jueves, 30 de marzo de 2000

Teresa Duclós inicia la colección de arte andaluz de los últimos 50 años de Caja San Fernando

• Los 26 óleos de la pintora se exhibirán en la capital sevillana de forma permanente
Margot Molina Sevilla 30 MAR 2000

Los 26 óleos de Teresa Duclós que ha adquirido la Obra Cultural de la Caja de San Fernando constituyen el germen de una colección de artistas andaluces de los últimos 50 años. La entidad ha creado una comisión, de la que forman parte el pintor José Soto y el historiador Fernando Martín, que dispondrá de un presupuesto de compra anual de 30 millones de pesetas. Los lienzos de Dulcós, representante del llamado realismo lírico sevillano junto a Carmen Laffón, se exhibirán de forma permanente a partir de este otoño en Sevilla, en Chicarreros. "Son obras que no he querido vender y otras que, afortunadamente, no han comprado porque no deseaba deshacerme de ellas", dice la artista.

"La colección personal de cualquier pintor está formada por cuadros con un significado especial. Son temas muy tuyos que hicistes en momentos que no quieres, o no puedes, olvidar; o bien, suponen el final de un proceso de reflexión que consideras importante", dijo ayer Teresa Duclós delante de seis de esos lienzos de los que tanto le ha costado desprenderse. La artista, tímida cuando se trata de hablar de su propia obra, prefiere enfrentarse a un lienzo en blanco antes que a los medios de comunicación. Para pasar el mal trago, llevó escrito lo que quería decir. La pintora sevillana, formada en la Escuela de Bellas Artes junto a Carmen Laffón, Luis Gordillo, Paco Cortijo y Jaime Burguillos, entre otros mostró ayer en la sala Chicarreros de Sevilla seis de los cuadros que formarán la nueva colección. Entre los lienzos se encuentran Ventana de detrás (1981), uno de sus preferidos, y Bodegón (2000), el último que ha pintado. Los 26 lienzos que ha adquirido Caja de San Fernando se suman a otro que la entidad tenía de la pintora y a tres más sobre los que tiene opción de compra pero que Teresa Duclós ha querido conservar por más tiempo. "Son las obras a las que tengo más cariño y me queda el consuelo de que permanecerán unidas", dijo Teresa Duclós quien, como el resto de los pintores de su generación comenzó a exponer en la galería La Pasarela en los años sesenta. Otro vínculo de unión del grupo, que nunca fue estilístico, lo constituyó el pintor Miguel Pérez Aguilera, que impartía clases de dibujos en la escuela.

"Las pinturas de Teresa Duclós se exhibirán en otoño en las salas temporales y, después, pasará a colgarse en un espacio nuevo que se habilitará para mostrarlas de forma permanente", comentó José Manuel Amores, director de la Obra Cultural de la Caja de San Fernando. La institución posee unas 300 obras de arte que ha ido adquiriendo sin un criterio de colección y que se están inventariando actualmente. Entre estas obras se encuentran desde una pintura de

Un total de veinticinco obras adquiridas en conjunto y que cronológicamente realizan un amplio recorrido por toda la trayectoria de Teresa Duclós. Desde el año 1961 con la obra titulada *Santa Cruz de Mudela* hasta el año 2000 con *Bodegón de las flores azules*.

Murillo, hasta lienzos del XIX firmados por Alfonso Grosso y Gonzalo Bilbao hasta obras de José Luis Mauri, Paco Cortijo, Ignacio Tovar o Guillermo Pérez Villalta.

"La comisión para la creación de la colección se reunió en julio por primera vez y acordamos la adquisición de las obras de Teresa Dulcós. Nos volveremos a reunir en abril para decidirnos por otra compra. Hay varios nombres sobre la mesa", dice Amores. "La definición de la colección no es localista. Nosotros creemos que el arte que se ha hecho estos años en Andalucía es el fruto de un intercambio con los circuitos españoles y europeos", añade.

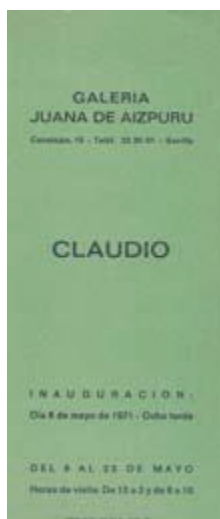
¹²⁰ LÓPEZ BENJUMEA, J.M. Presentación del Catálogo *Teresa Duclós*. Caja San Fernando. Sevilla. 2001. Pág 9

Claudio Díaz (Sevilla 1939)

Artista formado en su ciudad natal, primero en la Escuela de Artes y Oficios y, con posterioridad, en la Escuela Santa Isabel de Hungría. Recibió en estas instituciones docencia de dos pintores de reconocido prestigio como José María Labrador y Miguel Pérez Aguilera, éste último considerado como el maestro de la primera generación de artistas plásticos andaluces con un componente plenamente contemporáneo en su obra.

Persona de espíritu renovador en su juventud participa en la fundación del Club Tartessos junto a los escritores Manuel Barrios y Alfonso Grosso. Asimismo se acerca a las posturas militantes de Estampa Popular, estableciendo relación artística con sus máximos exponentes: Paco Cuadrado, Paco Cortijo y Cristobal Aguilar, todos ellos artistas iniciados en la denuncia social.

Participa con asiduidad en el mundo expositivo de su ciudad, como resultado expone en las dos galerías sevillanas más destacadas de aquella década: en 1967 en la mítica galería la Pasarela y en 1971 en Juana de Aizpuru en la exposición colectiva titulada *Homenaje a Duchamp*.



Invitación y cartel de las exposiciones Claudio y Homenaje a Marcel Duchamp, ambas en la Galería Juana de Aizpuru en 1971

Sus inicios plásticos corresponden con su vinculación al grupo Estampa Popular, mostrando en sus obras un insistente interés por la crítica social, entregado a la crónica de la vida de los más humildes¹²¹. Esta breve etapa inicial del autor no se encuentra representada en los fondos de la Colección Cajasol.

Sin embargo, pronto evoluciona hacia nuevas posiciones, asumiendo una visión poética de la realidad que enmarca en su devenir vital más cercano y familiar. Esta etapa, que continuará el resto de su carrera está testimoniada en la colección objeto de estudio mediante la única obra de Claudio Díaz en los fondos de Cajasol, ésta es *Bodegón azul*, adquirida en la exposición individual del artista organizada en la Galería Ventana Abierta¹²² en el año 1998.

La intimidad o privacidad son consustanciales a su hacer, a lo cual suma una subjetiva dialéctica entre espacios interiores y exteriores, planteando con sutileza casi inaprehensible el género del paisaje a través de la ventana que a modo de marco, o si se quiere de “cuadro dentro del cuadro”, extiende la vista de nuestros ojos en espléndidos celajes casi monocromos que operan a la manera de alegoría de lo infinito¹²³. Objetos presentados con perfiles sutiles de contornos indefinidos y suaves,

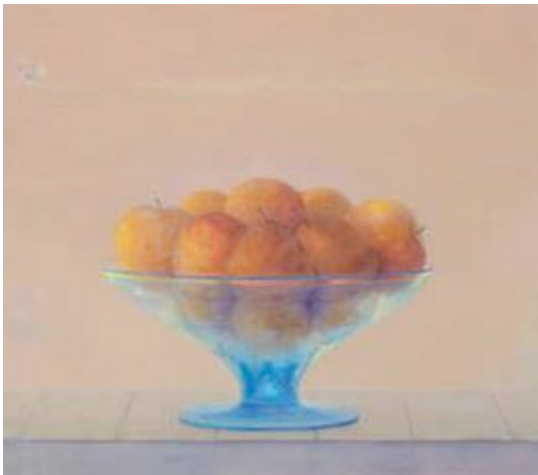
¹²¹ BONET, J.M. *Los cielos claros de Claudio en Claudio Díaz. Paisajes, objetos y bodegones*. Diputación de Sevilla. Sevilla. 2010. Pág. 17.

¹²² En la actualidad Galería Birimbao (C/ Alcázares 5, Sevilla)

¹²³ MARTÍN MARTÍN, op. cit., pág. 56.

los cuales se matizan mediante un dominio cromático evidente, representado con el uso de colores vivos y luminosos

De este modo configura el estilo realista prototípico de su carrera, de gran sutileza e intimidad que continuará hasta la actualidad.



Bodegón azul. 1997. Óleo sobre lienzo. 40 x 40 cm.

e. Figuraciones

El *Realismo poético* constituye el primer paso en la búsqueda de nuevas estéticas que liberen a la creación plástica del dictado de la academia. Su papel en la historiografía artística andaluza es ampliamente reconocido

En este capítulo se analiza la obra perteneciente a autores que generacionalmente coinciden con los representantes del *Realismo poético* pero no se pueden alinear en la misma tendencia creativa, de la misma manera que tampoco pertenecen a un grupo homogéneo en sus planteamientos.

Exponentes de una deriva figurativa hacia nuevos lenguajes, su creación responde a parámetros muy diferentes entre sí. Algunos parten de la figuración para ir adoptando estéticas comprometidas con la abstracción. Tal es el caso de Pepe Soto o Jaime Burguillos, con planteamientos en sus inicios cercanos a la estética amable del *Realismo poético* pero cuya concepción vira hacia la creación no figurativa.

Cercanos a conceptos existencialistas se encuentran las producciones de Paco Molina y Alfonso Fraile, el hombre y el sentido de su existencia centran la temática de sus producciones. Ambos recorren el camino inverso de Madrid a Sevilla. El primero se afina en la capital andaluza mientras el segundo parte de la misma con destino a la española.

El proceso de cambio, en este caso de ciudad, también incide en la producción de un artista sevillano y otro gaditano: Luis Gordillo y Guillermo Pérez Villata. Ambos se trasladan a Madrid, el primero para forjar una trayectoria única en la plástica española, erigiéndose en el gran exponente de la pintura de nuestro país de la segunda mitad del siglo XX. El segundo es protagonista de la denominada *Nueva Figuración Madrileña*, desempeñando un papel primordial en la plástica desarrollada por la misma.

Por último Juan Romero siempre fue un alma libre, un universo único y poético, ajeno a grupos o tendencias fija su iconografía onírica a la que recurre con inusitada insistencia, creando un lenguaje singular de gran personalidad.

Jaime Burguillos (Sevilla 1930 - 2003)

Formado en la Facultad Santa Isabel de Hungría con otras figuras tan relevantes del panorama pictórico como Carmen Laffón, Juan Romero, José Luis Mauri, José Soto o Teresa Duclós. Forma parte de una generación que consigue llegar a estilos muy personales partiendo de la pintura figurativa, reinterpretando de manera singular los temas clásicos como el bodegón, el retrato o el paisaje.

El afán de búsqueda de nuevas motivaciones fue lo que le llevó a la necesidad de salir de su tierra para superar los estrechos límites localistas¹²⁴. Al finalizar en la Escuela en 1955 y tras obtener el premio Murillo, marcha a Salamanca, allí pinta el paisaje castellano como ejercicio que le permite el reencuentro consigo mismo. A través de esa experiencia puede resituar todo lo aprendido, en la Escuela en Sevilla, aprehendiendo una diferente concepción de la naturaleza, el paisaje y el color. En esos años de formación combinará la crudeza de Solana con la admiración por el impresionismo y el descubrimiento de Kandinsky. Mientras tanto los sucesivos viajes por Europa le ponen en contacto con una realidad más compleja y rica en matices.

En esta primera etapa mantiene unas gamas de colores sombríos y una luz uniforme en la que no hay sombras, pero que se oscurece progresivamente en los fondos. El clima de estos cuadros se sitúa en una cierta evocación melancólica de ecos románticos que se presenta, sin embargo, muy recia, quizás a través del hieratismo

¹²⁴ MARTÍN MARTÍN, op. cit., pág. 383.

tanto de las figuras como de los árboles. Aunque abundan los paisajes, hay que destacar la fuerza de los retratos.

En 1963 viaja a Madrid y entra en contacto con Juana Mordó. Al año siguiente cuando se instala en la capital, Juana Mordó le integra en su nueva galería junto a Carmen Laffón, Lucio Muñoz, Gerardo Rueda, Fernando Zóbel, Torner, Sempere o Saura. Su primera exposición individual en la Galería Juana Mordó es en 1969 y la relación con esta galería se prolongará hasta 1992, cuando se incorpora a la Galería Rafael Ortiz de Sevilla, a donde se había trasladado en 1981.

La pintura entonces aún figurativa de Burguillos, a principios de los años sesenta, entra en un proceso de transformación que va a conducir a la disolución de lo figurativo. Primero el paisaje se hace más complejo, al ser abordado desde puntos de vista insólitos, como por ejemplo desde el interior de una casa y en contraluz a través de una ventana, como foco impreciso de luz y de color. Más tarde las formas del paisaje se disuelven y desdibujan en un magma pictórico. El tema del paisaje se reduce a insinuaciones borrosas de vestigios figurativos y se funde en una luz atmosférica.

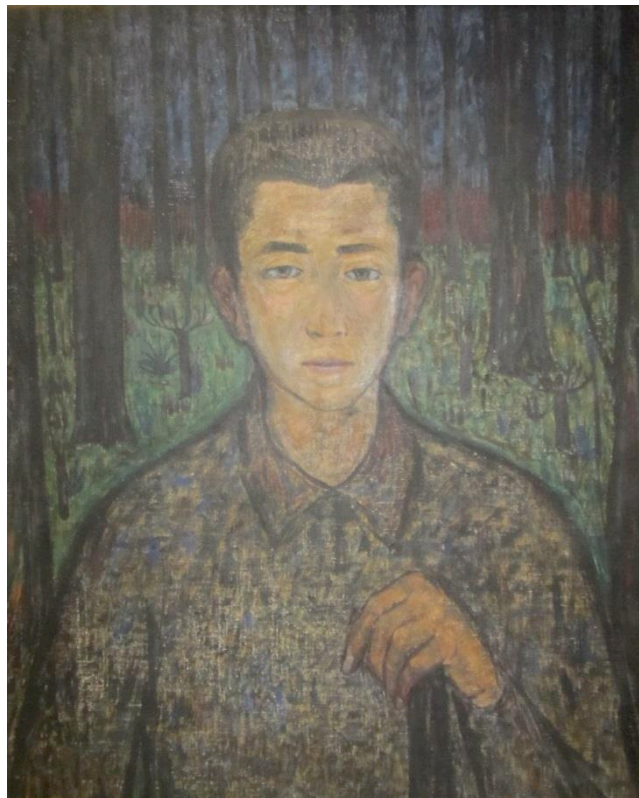
Desde estas obras fechadas entre 1962 y 1966, Burguillos bascula hacia una abstracción de atmósferas en la que el color se transforma poco a poco en un eje de luz.

A partir de ese momento su pintura se organiza a través de una estrecha relación entre la pincelada y el color, donde adquiere una gran importancia la vibración y una controlada tensión de la estructura gestual.

En los años setenta la pincelada se individualiza a modo de un mosaico de pequeños gestos que construyen un campo cromático y vibrante en permanente movimiento. Sobre un fondo de pinceladas sueltas pero cromáticamente uniformes, destacan, levemente, focos de otras pinceladas que parecen moverse como nebulosas. Más allá de evocaciones atmosféricas, su pintura remite a condensaciones químicas, a estados gaseosos, a combinaciones de líquidos densos y livianos, a estallidos o formaciones minerales, movimientos celulares del interior del cuerpo e incluso a visiones del

espacio y del cielo: lo más pequeño se funde en lo más grande con un gran aliento poético donde actúa también lo inquietante.

Poco a poco el estilo de Burguillos se estabiliza en obras que tienden a concentrarse en una profundización monocromática muy matizada por la calidad de la pincelada, y sobre todo de la luz que emana desde un fondo, oculto por la densidad y abigarramiento del propio color, atomizado en pinceladas. Entre los años ochenta y noventa los cambios son muy matizados y la personalidad de las series se basa en las combinaciones de las gamas cromáticas. El color oscila alternativamente entre gamas naturalistas y registros cada vez más atrevidos, con destellos, a veces industriales pero siempre en una austera contención, lo que convierte su pintura en una referencia esencial para pintores.



Joven con cayado. H. 1965
Óleo sobre lienzo
80 x 60 cm.

José Soto (Sevilla 1934)

Pintor sevillano perteneciente a la generación formada en la década de los sesenta y destacada por la renovación de la pintura andaluza en busca de un acercamiento a los parámetros de la modernidad. En esta aventura estuvo acompañado por sus compañeros de promoción en la Escuela de Bellas Artes: Carmen Laffón, José Luis Mauri, Juan Romero o Jaime Burguillos.

Trayectoria pictórica cuyos inicios se forjan dentro de un lenguaje figurativo: escenas urbanas influidas por el espíritu de las Primeras Vanguardias históricas, la pintura metafísica, incluso el naif despiertan el interés del primer Soto, traduciendo su ímpetu creativo en piezas de gran delicadeza que trascienden lo meramente plástico.

Con posterioridad aborda un cambio radical en sus planteamientos, sin transición posible abandona la figuración y se adentra en la abstracción. Un estilo que aborda sin concesiones desde la geometría y el suprematismo, elaborando un lenguaje personal con un desarrollo plástico impecable y elegante, que tiene como resultado composiciones claras y austeras, donde destaca como protagonista la gran viveza cromática. La abstracción norteamericana de Mark Rothko y Barnett Newman le sirven de inspiración

De forma atípica y por convencimiento propio, abandona por completo la pintura en 1975 tras varios años de brillante ejercicio. El arte le acompañará en esa andadura alejado de los pinceles como profesor de dibujo, comisario y diseñador de

exposiciones. En el año 2012, tras 37 años de parón pictórico, retoma su actividad con una exposición en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.

Juan Romero (Sevilla 1932)

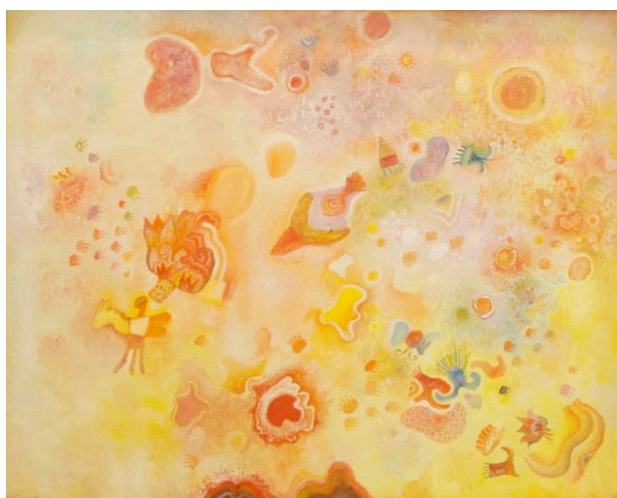
Cursa estudios en la Escuela Superior de Santa Isabel de Hungría entre 1951 y 1956. En Sevilla participa en las exposiciones del Club La Rábida, con Luis Gordillo, Francisco Cortijo, Carmen Laffón y José Soto. Junto a Santiago del Campo, Francisco Cortijo y Francisco Picón forma el grupo *La Libélula*.

La escasez de oportunidades que ofrecía Sevilla en aquella época, le hace trasladarse al año siguiente de acabar la carrera a París. En la capital francesa opta por un arte muy expresivo, se aproxima a la estética de la Escuela de París, con una producción dentro del lenguaje figurativo pero con cierto gusto por lo anecdótico, lo grotesco y deforme. Dubuffet y, en menor medida, el Art Brut, próximos en su etapa parisina, le influyen definitivamente.

En 1972 se traslada a Madrid y comienza a conformar su lenguaje pictórico definitivo. Su poética obra se presenta mediante un universo particular y lleno de creatividad. Un mundo que la imaginación libera como hallazgo, como la huella o la impronta de unas realidades transfiguradas, que más que formas derivadas de otras formas, constituyen por la suma de todas, por su contigüidad, un orden poético distinto. Un mundo lleno de humor, en el que a lo más, lo inquietante aparece en las caricaturas infantiles de unos monstruos que con el tiempo, incluso se han hecho más amables. La pintura de Juan Romero despierta esas sensaciones, las de un mundo feliz.

Obras de colores vivísimos, amarillos, azules, verdes, rojos, toda una gama cromática que da forma a personajes emanados de una estética infantil, alegre e imaginativa. Expresividad inspirada por autores como Miró, Chagall, Klee, o Klimt. Obra singular

que, frente a las posiciones trascendentales de algunos representantes de la vanguardia, Romero opta por el goce de crear un mundo propio y vitalista¹²⁵.



El arte aparece donde menos se le espera. Cuenta Romero que unas gafas de buceo encontradas en la playa le llevaron a explorar el mundo submarino que su pintura empezó a reflejar a partir de la segunda mitad de los sesenta, A partir de finales de esa

¹²⁵ MARTÍN MARTÍN, op. cit., pág. 375.

década, en composiciones como Fondos submarinos (1967-95) o Flores domingueras, los monstruos desaparecen, sus obras se pueblan de signos que tienden a ocupar, como un tapiz, toda la superficie del cuadro.

Alfonso Fraile (Marchena 1930 – Madrid 1988)

Formado en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. El comienzo de su trabajo se encuentra influenciado por parámetros cercanos al postcubismo e irá mutando hacia posiciones estéticas cercanas a la pintura informalista, dentro de la abstracción.

Adscrito a la *Nueva Figuración* madrileña, es miembro del grupo *Nuevo Espacialismo* experimenta con un lenguaje pictórico a medio camino entre el informalismo y elementos figurativos.

Tomará con fuerza esa línea de trabajo, la cual propiciará pocos cambios en su trayectoria productiva de las décadas posteriores. Trabaja con el hombre como materia prima iconográfica, recreando personajes cercanos a la caricatura que irán convirtiéndose en seres humanos deformes, con personalidad propia e individual, en una suerte de reflejo del *yo contemporáneo*. Entre lo trágico y lo cómico, la ironía y el sarcasmo, su visión desgarrada de la existencia, toma cuerpo en galerías de personajes enmarcados en cuadrículas, donde el dibujo rápido, a modo de caricatura, se torna en el motor de su producción.

La pintura de Fraile se propone a partir de ese momento como un revulsivo en el que confluyen las huellas del surrealismo, de un informalismo pop atento al dibujo del cómic y al graffiti callejero, los legados de Dubuffet o Paul Klee, pero también el eco de De Kooning, Larry Rivers o los Cobra, así como la tradición cómico-sarcástica española,

de Goya a Solana en pintura, y que como universo y actitud se retrotrae hasta la carnalidad grotesca y teatral del Arcipreste de Hita.

Artista coherente en su trayectoria, es reconocido con galardones de indudable importancia como el Premio Nacional de Pintura en 1962, el Premio de la Crítica del Ateneo en 1963 y el Premio Nacional de Artes Plásticas del Ministerio de Cultura en 1983.



101 personajes. H. 1970

Lápiz sobre papel

120 x 60 cm.

Paco Molina (Madrid 1941 - Sevilla 1993)

Aunque natural de Madrid, Paco Molina ocupa un papel protagonista en la escena cultural y artística, sevillana y andaluza, de los años setenta y ochenta hasta su fallecimiento en 1993.

Con apenas diecisiete años se inicia de manera autodidacta en el mundo de la pintura, influido por el *Grupo El Paso*, sus primeras creaciones adoptan la estética informalista del mismo. Desarrolla un lenguaje de gran expresividad, donde el factor humano se constituye en el principal hilo narrativo. Representa al hombre mediante una visión dramática: desfigurado, ensombrecido y sólo, su vida se plantea en términos de vacío existencial.

Su incipiente trayectoria pronto será mostrada de manera colectiva en exposiciones en la Sala Municipal de Pamplona o la galería *Arteluz*. Hasta 1962 no realiza su primera muestra individual en la sala *Martha* de Madrid.

En 1965 viaja a Sevilla, acompañado por Francisco Cortijo es acogido por Paco Lira, quién, en ese mismo año, le invita a exponer en el bar *La cuadra*. Ésta sería la primera exposición en la ciudad que eligió vivir hasta su fallecimiento.

Comienza a adentrarse en el mudo cultural sevillano, en el que tendrá reservado un papel protagonista. Colabora en las actividades del Club Cultural Tartessos como vocal de cultura, allí organiza exposiciones de jóvenes pintores como Luis Gordillo, Carmen

Laffón o Manuel Millares. Su labor como agente cultural no le hace abandonar la pintura, en esos años realiza varias exposiciones, entre otras en la galería *La Pasarela*, el Círculo de Bellas Artes de Madrid o la colectiva titulada *Arte Contemporáneo Español* que itineró por varias ciudades españolas.

Entre los años 1970 y 1973 trabaja en el recién creado *Museo de Arte Contemporáneo* de Sevilla, ubicado en la iglesia de san Hermenegildo, Molina vive y pinta allí mismo. Por cuestiones burocráticas es contratado como bedel, hasta que en 1972 se regulariza su situación y pasa a ser Jefe de exposiciones. Compagina esta labor con la ayuda que prestaba a Juana de Aizpuru en la confección de la programación de su galería.

En 1973 abandona el Museo para ser nombrado Asesor Técnico del Director de la Obra Cultural de la Caja de Ahorros San Fernando, Manuel Rodríguez Buzón. *Múltiples de artistas españoles o Dibujos y pinturas de artistas sevillanos en colecciones privadas* son algunas de las muestras que organiza en esta institución, la difusión de lo contemporáneo en la ciudad continúa siendo su prioridad.

En el ámbito creativo firma un contrato de exclusividad con Juana de Aizpuru para Sevilla, en territorio nacional continúa con una intensa actividad expositiva de su obra, las galerías *Egam* (Madrid), *Decar* (Bilbao), *Eude* (Barcelona) o *Arts* (Valencia), fueron algunos de los escenarios donde mostró su producción.

A partir de 1980, hasta su fallecimiento en 1993, se vincula a la Obra Cultural El Monte. Hábil programador, combina exposiciones radicalmente contemporáneas con proyectos de índole divulgativo, más cercanos al gusto local. Proyecta la Sala Villasís como el referente de la creación plástica contemporánea, su trabajo trasciende el ámbito de la ciudad para convertirse en un referente más allá de Sevilla.

En la década de los ochenta su producción pictórica se ralentiza, en el año 1983 comienza un lustro en blanco dentro de sus exposiciones individuales. Las retoma, primero en Málaga (*Galería Carmen de Julián*) y, tras diez años, en Sevilla (*Galería Marta Moore*), donde exhibe sus conocidas vistas del Parque de María Luisa.

En las dos últimas décadas de vida, la producción de Molina pasa a ser aparentemente amable. Las vistas idealizadas, casi postales, de rincones de la ciudad se combinan con

dilatados paisajes de tonos pasteles, a veces tamizados por una delgada lluvia, otras con un solitario árbol. La poética de una estética ensimismada en la propia pintura esconde el amargo desengaño de Molina por el arte.



Personaje. H. 1965-1970
Óleo sobre tabla
45 x 45 cm.

Luis Gordillo (Sevilla 1934)

Licenciado en Derecho en 1956, acude dos años a la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, para marcharse a continuación a París. En la capital francesa conocerá la obra de pintores como Dubuffet, estética y modo de abordar la pintura que le influirá en sus primeras obras parisinas. Época de aprendizaje y curiosidad por lo que tiene a su alrededor conoce los movimientos artísticos más contemporáneos, interesándose entre otros por el Pop Art.

La figuración aparecerá en sus primeras obras, como materia prima usará imágenes procedentes de los medios de comunicación, manipulándolas, seriándolas para multiplicarlas en volumen y cambiar su percepción. Encontramos múltiples influencias como el Informalismo y el Arte Geométrico, pero Gordillo, no definirá nunca su obra con una etiqueta, optará por la multiplicidad de actitudes y acciones para conformar su estética, creando una obra plenamente singular.

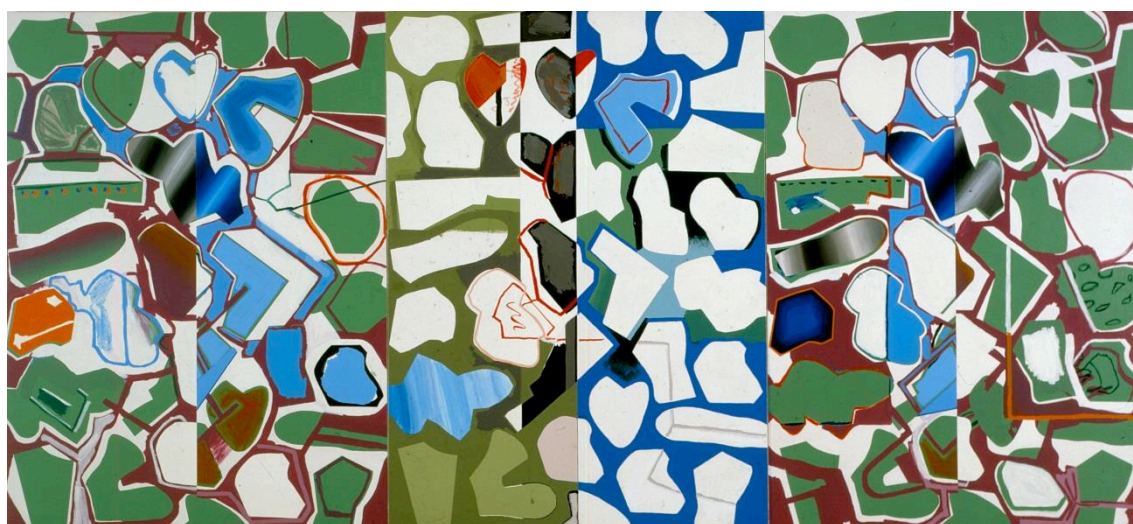
En 1967 forma con otros artistas el grupo Nueva Figuración, entrando en un breve periodo de crisis en el que se dedica a realizar dibujos automáticos: pequeños dibujos que aúnan la rapidez del gesto con la expresión de su estado de ánimo. El resultado, ampliado, es el punto de partida para mucha de su producción posterior a mayor formato. Este método formó la base de su obra durante años, siendo gran influencia para los pintores más jóvenes de su generación.

En la década de los setenta comienza a mezclar multitud de referencias en su obra, elementos orgánicos que se mezclan con las figuras en cuadros de gran libertad expresiva¹²⁶.

Sus dimensiones estéticas, el acopio sistemático de fórmulas en continuo proceso de depuración formal, el cuestionamiento de un estilo que se queda antiguo para hacerse nuevo, la soberbia capacidad de síntesis y la evolución, lógica a todas luces, desde las parcelas informalistas con algunos resabios de un pop muy particular, así como ciertos postulados de improvisación automática y, hasta esa manera, que podíamos llamar de filiación gordillista, hacen del artista sevillano uno de los intérpretes más lúcidos del panorama artístico español de todos los tiempos¹²⁷.

Sus obras suponen una vía de autoconocimiento, *por la necesidad de organizarme y estructurarme para saber quién soy.*

Su carrera se ha reconocido con múltiples premios como el Premio Nacional de Artes Plásticas, concedido en 1982 o el Premio Velázquez en 2007.



¹²⁶ YÑIGUEZ, op. cit., pág. 238.

¹²⁷ PALOMO, op. cit., pág. 238.

Guillermo Pérez Villalta (Tarifa 1948)

Artista versátil, comparte su infancia entre Cádiz y Málaga, a los diez años se traslada a Madrid, ciudad dónde se forma como creador y alcanzará gran proyección como figura protagonista de las décadas de los setenta y ochenta. Junto a Carlos Alcolea, Carlos Franco y Rafael Pérez Mínguez

Curioso por naturaleza, emprende aventuras en las más diversas disciplinas, partiendo de la pintura, hasta la escultura y pasando por la escenografía, el diseño de joyas, muebles e interiores.

Practica una pintura que, más allá de su decidida impronta figurativa, contiene un elevado contenido intelectual. Cómodo en una estética clásica, sus imágenes posibilitan mecanismos variados que oscilan desde lo surreal y lo onírico hasta lo metafísico o lo puramente existencial y cotidiano, siempre bajo los denominadores común de la racionalidad y el eclecticismo, bases sustentantes de un lenguaje personalísimo donde la tradición y la modernidad se encuentran en una misma perfecta conjunción¹²⁸.

Pone en marcha todo un repertorio retórico que el artista combina con continuas referencias autobiográficas de carácter privado en herméticas articulaciones que demandan un espectador paciente, culto y bien documentado, afectando tanto a los contenidos (preguntarse qué cuentan, qué dicen esas historias proliferantes es una de las reacciones más habituales ante sus lienzos, donde siempre se detecta la densidad alegórica), como a los medios formales y técnicos para llevarlas a cabo: desde los materiales de su pintura hasta el empleo de la perspectiva, las escalas, el ornamento, el género, la mitología, las estrategias de narratividad, la organización del sentido, etc.

¹²⁸ PALOMO, op. cit., pág. 42

Como reconocimiento a una de las trayectorias más trascendentes en el reciente arte español recibe en 1985 el Premio Nacional de Artes Plásticas.

f. Realismo crítico

En este epígrafe se encuadra la labor comprometida con la lucha por las libertades y la denuncia de los abusos durante la dictadura impuesta en España tras la conclusión de la Guerra Civil. Las penosas condiciones socioeconómicas a las que se vieron sometidas las clases más humildes de la población contextualizan la labor pictórica de un grupo de artistas activos en toda España. La labor de los mismos se desarrolla bajo la denominación de *Estampa Popular*. El grupo se divide por comunidades autónomas, el perteneciente a Andalucía centra su actividad principal en Sevilla. Como máximos exponentes se debe destacar la labor de Paco Cuadrado, Paco Cortijo y Cristóbal Aguilar. Mientras que la labor de los dos primeros se encuentra presente en la Colección Cajasol testimoniando de una manera precisa su trayectoria, la obra del tercero se puede considerar como uno de los grandes vacíos en los fondos ya que no tiene ninguna representación.

Esta corriente tiene su traducción plástica en el uso de un lenguaje expresionista marcado por el esquematismo formal, por una iconografía popular y técnicamente por la predilección del grabado como medio de expresión más directo y de más amplia difusión¹²⁹.

¹²⁹ MARTÍN MARTÍN, op. cit., pág. 367.

Francisco Cortijo (Sevilla 1936-1996)

Siendo aún adolescente, a los catorce años de edad ingresa en Escuela de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. El excesivo conservadurismo estético que reinaba en la citada institución supuso un rechazo por parte del artista ya que sus inquietudes le orientaban hacia otros procesos creativos.

Desde temprana edad se vincula a los movimientos de oposición al Régimen franquista, dejando patente su inquietud por el compromiso y por mantener una actitud ética¹³⁰ que perduraría durante toda su vida.

En 1956 marcha a Madrid, dónde continúa su formación como pintor en el taller del artista santanderino Antonio Quirós, de quien Cortijo afirmaría que le enseñó a pintar.

Su periplo fuera de Sevilla continúa en 1959, año en el que marcha a París donde conoce de primera mano la obra de Cézanne o Bonnard, y se pone en contacto con lo más novedoso de la expresión plástica, el informalismo. Su militancia en el Partido Comunista de España, le influye en la creación en 1960, del Grupo Sevilla de Estampa Popular, cuyos socios fundadores, además de Cortijo, fueron Francisco Cuadrado y Cristóbal Aguilar.

¹³⁰ MARTÍN MARTÍN, op. cit., pág. 367.

El grupo tiene una duración de dos años, periodo en el que se puede fechar la obra presente en la colección: Guardia Civil, adquirida al anticuario sevillano Antonio Plata en el año 2006.



Guardia Civil

amor por el dibujo escueto, la estética expresionista y el interés por la figura humana. Como el resto de los integrantes del grupo, Cortijo se sirvió de la xilografía y el linóleo, dos procedimientos que, por su escasa complicación y baratura, se avenían muy bien con los objetivos sociales del colectivo. En sus estampas Cortijo insiste en mostrar la cara más dura del estado de cosas existente a través del carácter alienante que en esta sociedad posee el trabajo asalariado, la soledad, marginación y abandono de los más débiles (mujeres, niños y ancianos), las alusiones a un hambre que no tiene nada de simbólica, o la denuncia, mucho más concreta, de una realidad política de inevitable catadura carcelaria. Al servicio de esta temática, Cortijo puso toda una serie de medios

expresivos que ya había utilizado con anterioridad, sobre todo un profundo expresionismo que persevera en las típicas deformaciones anatómicas de manos y rostros, estos últimos auténticas biografías de la miseria que suelen acompañar el alargamiento manierista de la figura humana. El espacio, representado de forma sumaria, suele coincidir con el marco en el que el ser humano convive con su miseria, por lo general una realidad agraria bastante alejada de los tópicos conformistas de la pintura académica. Pese a ello, la continua insistencia de estas estampas en los aspectos más lamentables de la vida campesina las hace adolecer de un miserabilismo lacrimógeno que acaso haya que considerar como su más importante limitación, en modo alguno imputable en exclusiva a Cortijo, pues de ella participaron, en mayor o menor grado, todos los integrantes de Estampa Popular.

Los años de la transición política no son fáciles para el pintor, tanto desde el punto de vista personal como profesional, pero de esta crisis comienza a salir a través de actividades como la creación del Taller de Litografía y Calcografía Sevillana, o del reconocimiento público, como la exposición de 1980, organizada por la Obra Cultural del Monte de Sevilla, importante no sólo por el número de obras sino también por la variedad de las técnicas representadas.

En los años ochenta la obra de Cortijo sufre un cambio hacia una estética más amable, reflejo de la nueva época que le toca vivir, se aparta de las posiciones de denuncia social que había practicado hasta el momento.

Francisco Cuadrado (Sevilla, 1939)

Francisco Cuadrado estudia en distintas escuelas de Artes y Oficios de la ciudad, ingresando en 1957 en la Escuela de Bellas Artes, donde coincide con Cristóbal Aguilar, y, sobre todo, con Francisco Cortijo.

En 1959, Cuadrado y Cristóbal, a raíz de una estancia en París junto con Cortijo, se afilian al Partido Comunista de España y ponen las bases del Grupo Sevilla de Estampa Popular. En los años 1963 y 1964, celebra en su ciudad natal, en el Club La Rábida, sus dos primeras exposiciones individuales de pintura, dentro del más exacerbado expresionismo social.

Tras ser torturado por la policía es condenado a ocho años de prisión, que no son del todo estériles puesto que el artista llega a trabajar el linóleo sirviéndose de los objetos más inverosímiles. Después de abandonar la cárcel, y hasta 1978, Cuadrado, en un intento de democratizar la expresión artística, expone en asociaciones de vecinos, centros culturales y casas de España en el extranjero. En esta última fecha, y tras un viaje a París, Cuadrado decide abandonar la militancia política y desplegar una intensa actividad en la creación de la Asociación de Artistas Plásticos, al mismo tiempo que intenta recuperar el tiempo perdido familiarizándose con la literatura artística más urgente, lo que le permitirá replantearse su idea de la función del arte, aún al precio de conocer, durante la década de los ochenta, una época de desarraigo de la que

comenzará a salir con motivo de la exposición del El Monte en 1990, y, sobre todo, a raíz del contacto con el pueblo onubense de Fuenteheridos, en el otoño de 1992.

Entre 1959 y 1978 -los años de militancia- Cuadrado es deudor de un realismo social dentro del cual habría que incluir su actividad como grabador en el Grupo Sevilla de Estampa Popular, por más que su obra gráfica no permanezca inalterable a lo largo de tan dilatado período. Es verdad que el predominio de la figura humana es absoluto, dado el carácter social y reivindicativo de los grabados, pero en tanto que en los de los primeros sesenta los personajes aparecen plasmados con arreglo a estereotipos que deben mucho a la estética de José Ortega, Antonio Quirós y, sobre todo, Francisco Cortijo, reiterando los motivos y llegando a expresar la realidad con escasas alusiones al entorno -lo que nos sumerge en un mundo de intemporalidad que, por seco y desmañado, llega a producir cierto cansancio-, en los ejecutados a partir de 1970 es posible detectar una realidad temporal mucho más palpable y reconocible, rompiéndose con los hieráticos prototipos del primer momento, apertura hacia una realidad más amena que es tanto más sorprendente cuanto que muchos de estos grabados fueron ejecutados durante la segunda estancia del artista en la cárcel. El tema campesino es, sin duda, el más representado, lo que no deja de tener su lógica si tenemos en cuenta que la realidad agraria tenía una presencia abrumadora en una tierra de tradicional desindustrialización, donde los tópicos sobre las lacras del latifundismo y de la explotación jornalera constituían una cruel realidad. Y así, el campesino aparece en una situación de dependencia lastimosa, maltratado y explotado no sólo por el patrón sino también por una violencia institucional de remota ascendencia, por más que también en este sentido sea posible encontrar diferencias, pues mientras en las estampas de la primera época los trabajadores agrícolas aparecen como máquinas anónimas de producir, en las segundas afirman su dignidad e individualidad mirando al espectador, haciendo un alto en la tarea y afirmando su irrenunciable condición de seres humanos.

Lo mismo sucede con el asunto de la mujer trabajadora, cuya inclusión habría que ponerla en relación con el enorme potencial reivindicativo de que hace gala en los momentos cruciales, como huelgas y movilizaciones, de modo que si en las estampas del primer período aquella se nos presenta como un ser asexuado de expresión seria y

ensimismada, en los más recientes es posible atisbar un halo de vitalidad y optimismo que lo inunda todo. Algo semejante sucede con el tema de la infancia, de modo que existe gran distancia entre sus niños tristes, famélicos y desnutridos de la primera época, y aquellos otros que se entregan a las diversiones propias de su edad o saborean el alimento con jubilosa delectación. Por eso, a partir de 1970, es posible encontrar escenas pertenecientes al ámbito de lo privado, una acentuación de la veta costumbrista -en realidad nunca abandonada por el grabador-, mayor importancia concedida al paisaje, al que se dota de mayor verosimilitud o, en fin, importantes alusiones a la situación política del momento, lo que hubiera sido imposible en épocas anteriores, dada la contundencia con que la dictadura reprimía este tipo de manifestaciones. En uno y otro caso estos grabados muestran una indudable fidelidad del artista a la tierra que lo vio nacer, fidelidad que tiene poco que ver con el tipismo edulcorado de los primeros cincuenta, vinculándose así a un regionalismo vindicativo de escasa tradición en Andalucía.



Los comensales

g. Segunda generación figurativa

La figuración amable propuesta en la década de los sesenta por la generación perteneciente al *Realismo poético*, marca la memoria creativa de la siguiente generación de pintores sevillanos. La figuración permanece impermeable a los nuevos lenguajes internacionales y su pervivencia en la creación andaluza resulta indudable.

La estética figurativa se aleja paulatinamente de su versión poética para fragmentarse en diversos lenguajes que se individualizan, adaptándose a la sensibilidad del quehacer de cada artista.

Artistas cuyo ámbito de actuación comienza en la segunda mitad de la década de los setena, alcanzando un importante auge en la década posterior y siendo superados por una nueva generación en última década del siglo XXI, dónde una concepción antirromántica del ejercicio creativo da paso a nuevas posiciones.

Félix de Cárdenas (Sevilla 1950)

Formado en Bellas Artes en las ciudades de Sevilla y Barcelona, es un artista versátil en sus medios, trabaja tanto la pintura como el grabado y dibujo.

Trayectoria marcada en sus inicios por la cercanía a los parámetros del realismo de denuncia social, pronto encuentra acomodo estético en una figuración de corte poético, cercana a la estética intimista iniciada por la generación de artistas inmediatamente anterior.

Artista fiel a la tradición pictórica, su trabajo se alinea con los preceptos clásicos de la pintura realizada por los grandes maestros clásicos: Tiziano, Velázquez o Rembrandt. Guiños a la historia de la pintura que se completan con detalles cercanos a la técnica de Cézanne o Morandi.

Clásico en sus formas, los temas abordados en su producción también realizan un recorrido por el universo tradicional de la iconografía pictórica: bodegones y paisajes, como iconografía recurrente. Siendo iconografías tradicionales de la pintura occidental, se percibe el gusto oriental en la revisión que hace de las mismas por medio de la inmediatez de una técnica de pincelada suelta, chorreado, restregados y esgrafiados, para la consecución de resultados plásticos de gran efectismo y frescura que rehúyen lo premeditado¹³¹.

Figuración, lirismo y tradición se conforman en las tres constantes de su trabajo.

¹³¹ MARTÍN MARTÍN, op. cit., pág. 402.

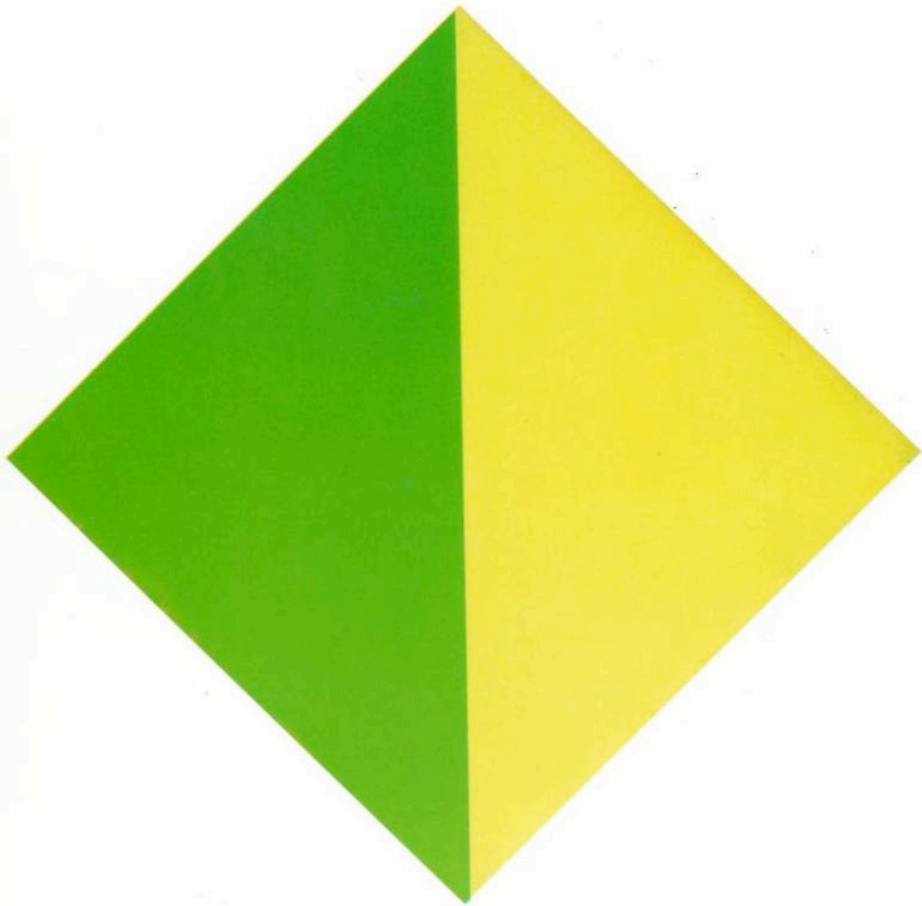
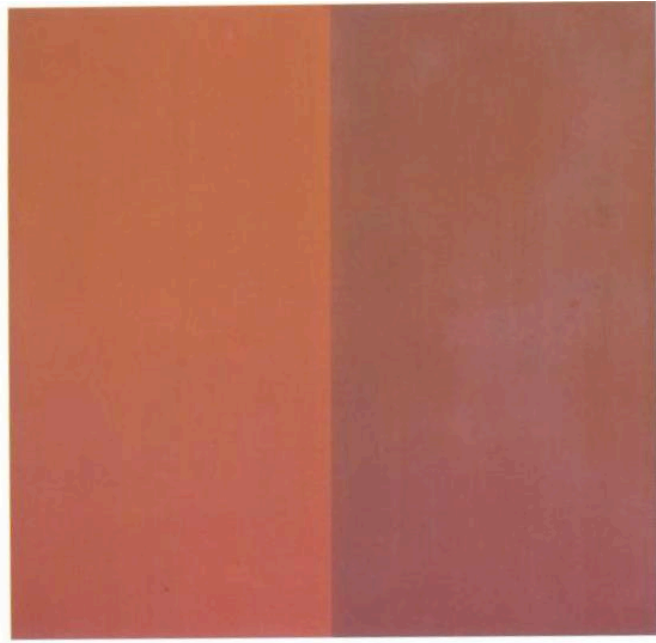


Paco Reina (Montellano, Sevilla 1946)

Artista singular, se puede considerar como auténtico paradigma de creador libre, pintor que establece su ámbito de acción fuera de tendencias marcadas por el mercado y las modas. Reina encauza su creación desde la necesidad personal de sentirse dueño de su propia obra.

Su producción parte desde posiciones cercanas al realismo social que condiciona sus creaciones de finales de los sesenta, hasta toreros figurativos o sus poéticas y delicadas abstracciones, su obra tiene un denominador común: el gusto por la excelencia en el trabajo pictórico. Partiendo de una técnica depurada e impecable, consigue resultados plenos de matices, de sensibilidad, de gusto por el detalle, de interés por lo mínimo.

Sobresale en su creación el gusto por lo clásico del siglo XX: las Vanguardias. Desde el Cubismo al Futurismo, Minimal Art, Expresionismo Abstracto o el lenguaje abstracto y puro de la Bauhaus, se tornan en el sedimento sobre el que configura una creación completamente personal, intransferible.



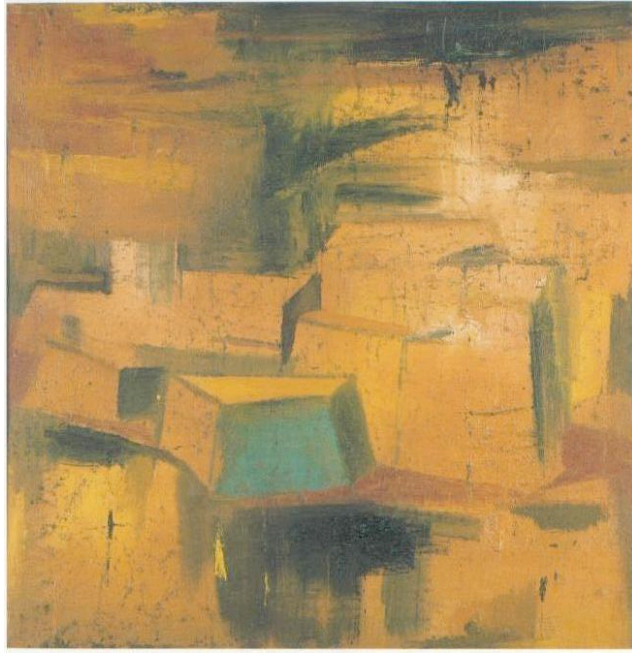
Juan Fernández Lacomba (Sevilla, 1954)

Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla, también realiza estudios de Bellas Artes en París, becado por el Ministerio de Asuntos Exteriores francés. Allí indaga en el tema del pintor en el paisaje urbano, siendo este tema del paisaje muy retomado en su obra.

En una primera etapa se decanta por el surrealismo, pero evoluciona rápido hacia un informalismo fruto de sus encuentros en la galería *La Pasarela*. En los años setenta, etapa final del franquismo en España, deja de pintar atraído por una mentalidad conceptual. Este receso le permite terminar sus estudios de Filosofía y Letras, así como trabajar en excavaciones arqueológicas.

En su obra el paisaje se erige como elemento protagonista. Visiones de la naturaleza con un valor metafórico, representando la huella que ha dejado en él el hombre y reflejando en ellos su vivencia emocional.

Se instala y mantiene estudio en la localidad sevillana de Carmona desde 1977. Recibe importantes premios como el Luís Cernuda o el de la Fundación FOCUS, su obra está representada en importantes colecciones internacionales y españolas como el Museo Reina Sofía de Madrid, el Museo Patio Herreriano de Valladolid, o el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla.



Manolo Quejido (Sevilla, 1946)

Aunque sevillano de nacimiento recién estrenada la mayoría de edad se traslada a Madrid, ciudad en la que reside hasta la actualidad. Su actividad artística comienza a ser conocida en la segunda mitad de la década de los setenta del siglo pasado, gracias a su paso por el *Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas* del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid. Al igual que otros artistas como Manuel Barbadillo, comienza a crear mediante composiciones gestionadas a través de computadoras.

Tras estos comienzos adopta una posición más cercana a la pintura tradicional, convirtiéndose, precisamente, la historia y la práctica de esta técnica en un asunto autorreferencial en su proceso de trabajo. La pintura francesa, la pintura italiana, la pintura americana, la pintura española, han sido analizadas, planteadas y replanteadas metódica y metodológicamente por el artista, en una indagación sobre la esencialidad de la práctica pictórica. El quehacer artístico de Quejido se sitúa estéticamente en una posición entre el Pop Art y la pintura neoexpresionista.

Finalmente, el último periodo supone la defensa del acto de pintar en un mundo que el artista considera marcado por la desigualdad social y por un consumo compulsivo de imágenes que acaban por aguar el componente subversivo de las creaciones.



Rolando Campos (Sevilla 1947 – Marruecos 1998)

Artista de formación y vocación autodidacta, su paso por la Escuela de Bellas Artes de Sevilla es fugaz. Su espíritu le hace indagar en fórmulas no regladas y en diferentes ámbitos del quehacer artístico, ya que practica la pintura, la escultura y el grabado casi con la misma intensidad productiva.

La figuración de Rolando se encuentra cargada de referencias culturales y de conocimiento histórico¹³². Su lenguaje resulta inusual en la tradición figurativa sevillana, aportando una visión muy particular dentro del grupo de pintores sevillanos adscritos a la figuración. La visión enigmática de lo aparentemente real marca los inicios de su carrera. Con frecuencia recrea bosques en los que aparecen personas, se intuyen en edad infantil, que de espaldas se presentan en movimiento. Se desconoce si van o bien, si huyen o juegan, plantea enigmas que llegan a ser verdaderamente inquietantes.

Más adelante, su estética se adentra en la descomposición de planos cubista que, lejos de situarse en un revisionismo de esta corriente pictórica, se adentra en una visión intimista de la realidad. Interiores familiares, naturalezas muertas de índole doméstica o retratos se convierten en los elementos icónicos de su obra.

La escultura no es un proceso marginal en su producción. En un ámbito geográfico no especialmente proclive a este formato creativo, Rolando explora lo tridimensional con unos criterios análogos a los de su obra pictórica, generando una producción artística de gran coherencia.

¹³² MARTÍN MARTÍN, op. cit., pág. 396.



José Luis Barragán (Sevilla 1956)

Al igual que varios compañeros de generación, recela de la formación académica para convertirse en artista autodidacta. En este sentido, no reconoce más influjos en sus años de aprendizaje que los recibidos en el estudio de Paco Molina¹³³.

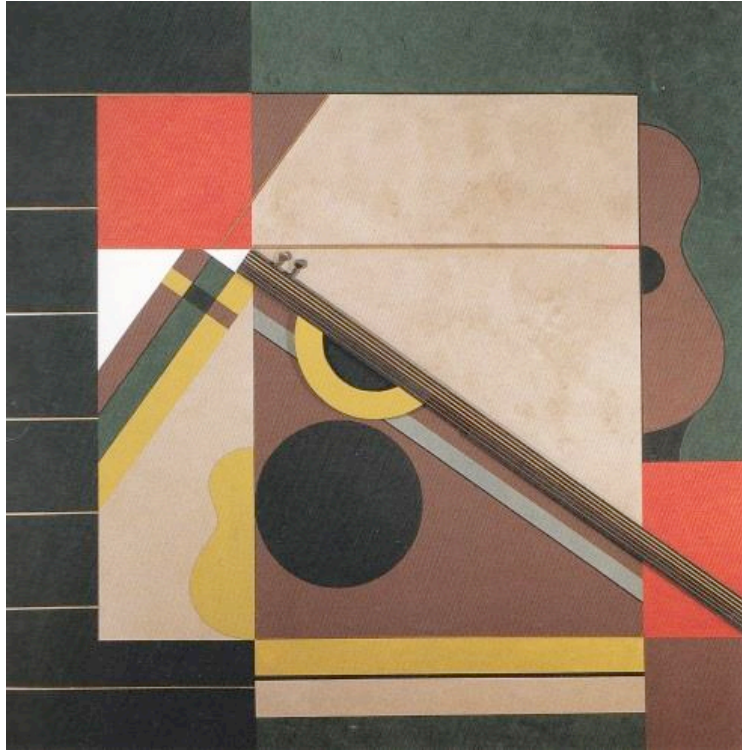
En las décadas de los setenta y ochenta del siglo XX, trabaja dentro de una figuración muy personal, desde la observación directa de lo real matiza las formas desde la más pura intuición.

Su pintura evoluciona hacia un personal neocubismo y neoplasticismo articulado en base a diseños geométricos que tienen en las variantes del círculo, el cuadrado y el triángulo, el origen de una reflexión analítica de sorprendente eficacia pictórica¹³⁴.

En los últimos años ha ralentizado su producción pictórica, dedicando buena parte de su tiempo a la gestión de la galería de arte *La Caja China*. En lo artístico, ha comenzado un proceso de depuración plástica, la vertiente geométrica muta hacia composiciones más puras y limpias, donde el juego geométrico ha ido perdiendo protagonismo para que el color se convierta en el eje principal de sus composiciones.

¹³³ FERNÁNDEZ LACOMBA, op. cit., pág. 233.

¹³⁴ MARTÍN MARTÍN, op. cit., pág. 401.



José Luis Barragán. Guitarra. 1991.

Rafael González Zapatero (Sevilla 1953)

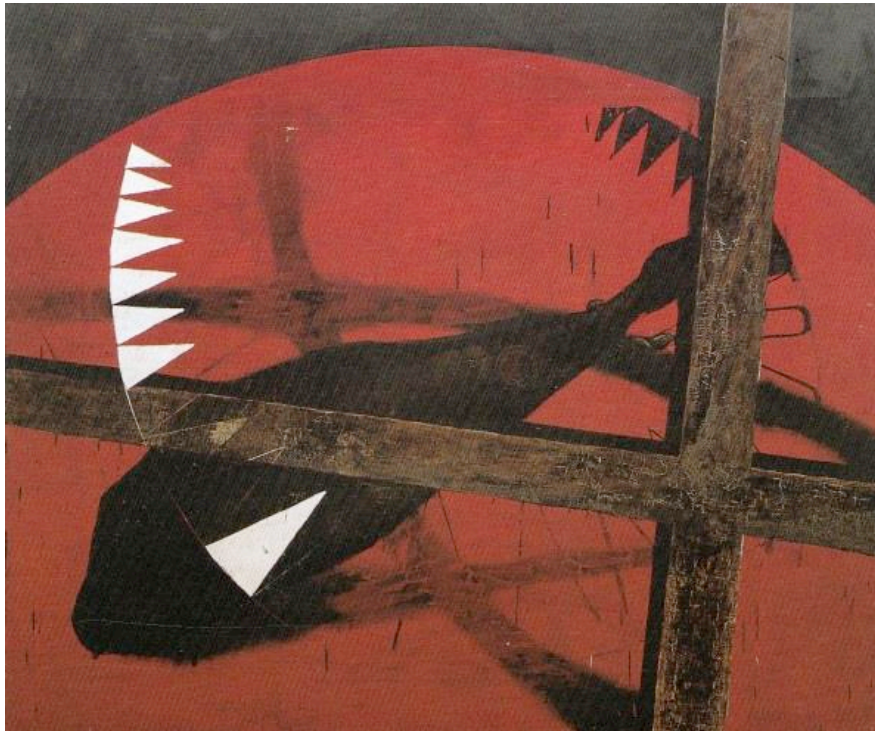
Artista de sólida formación, vinculada a la arquitectura, que complementa con una amplia cultura pictórica, sedimento sobre el que estructura su producción creativa.

Desde una postura eminentemente intelectual no desdeña ninguna influencia exterior, siempre que ésta contenga valores aprovechables de los que poder extraer el concepto¹³⁵. Concepto que no forma, estas influencias no trascienden hacia su patrón estético de creación, amplificando el contenido mediante un lenguaje propio y singular.

En sus primeros pasos en la pintura, ésta alcanza cotas de gran expresividad gracias al uso de iconografías primitivas e inquietantes. Primer impulso que supera, dirigiendo su rumbo hacia esferas más reflexivas y medidas, donde la arquitectura y el paisaje se adueñan de sus composiciones.

Artista de mente inquieta, su producción no deja de evolucionar. Lejos de encontrar acomodo en un lenguaje lineal, las referencias continúan sucediéndose: el Barroco, lo escenográfico y, sobre todo lo icónico, se van sumando en composiciones donde los objetos toman cuerpo de manera contundente escondiendo múltiples relaciones y significados ocultos. En definitiva, una producción intelectual que se incita al que la contempla, a abordar un juego para desentrañar significantes y significados.

¹³⁵ *Ibíd.*, pág. 398.



Rafael González Zapatero. *Gra un avec croix*. 1987

José María Báez (Jerez de la Frontera 1949)

La producción artística de este autor responde a una concepción singular que tiene como resultado la unión de lo poético con lo pictórico. Desde finales de los ochenta el realiza unas pulcras composiciones donde la palabra y el pensamiento escrito juegan un determinante papel estructural. Acertados campos de color, equilibradas bandas cromáticas, variados ritmos de pureza colorista, sirven de base compositiva desde donde se expande el juego poético de un sutilísimo, medido y exacto mensaje escrito.

Textos poéticos de autores como Clara Janés, Ángel González y Derek Walcott, que testimonian la íntima fusión del gesto esencial de la forma plástica y la expansiva determinación de la palabra. Báez mantiene vivas las formas expresivas de la gran pintura clásica, pero logra ordenar nuevos registros donde un nuevo concepto del arte contemporáneo toma protagonismo.

Su pintura es la manifestación exacta de un redondo organigrama visual. El verbo y el color funden sus fronteras en una realidad plástica sujeta a las imperecederas marcas de una idea bellamente desarrollada.



h. Abstracción

La abstracción como tendencia estética conquista la plástica sevillana bien entrada la segunda mitad del siglo XX. El apego de la ciudad hacia lenguajes más clásicos, de índole figurativa, dilatan en el tiempo la aparición de las novedades internacionales en el ámbito local.

El propio devenir de la sociedad española más abierta en la superación del aislamiento producto de la dictadura, produce el acortamiento de distancias con el exterior, la información comienza a llegar poco a poco, con referencias de asuntos novedosos. Se comienza a viajar, las revistas extranjeras comienzan a ser visibles, comenzando un deseo de conocimiento de lo ajeno. Los jóvenes artistas imbuidos por este impulso orientan su interés hacia las nuevas corrientes internacionales.

A finales de los años cincuenta se hace patente la necesidad de dar cabida a lo moderno en la plástica sevillana. La culminación de este anhelo, en la década posterior, tiene primero en la galería *La Pasarela* y con posterioridad en *Juana de Aizpuru*, los escenarios propicios para su punto de partida. En estos espacios expone la primera generación de pintores abstractos sevillanos y andaluces: el trío de arquitectos José Ramón Sierra, Gerardo Delgado y Juan Suárez o los pintores José Soto, Jaime Burguillos, Manuel Salinas, son algunos de los protagonistas que sientan las bases de la pintura abstracta sevillana.

El ejercicio de la abstracción en Sevilla, alberga una variada inercia estética, desde posiciones cercanas a la abstracción normativa, defendida por los tres pintores-arquitectos hasta propuestas más poéticas como las de Jaime Burguillos, Manuel Salinas o José María Bermejo.

Manuel Barbadillo (Cazalla de la Sierra, 1929)

Artista de formación heterogénea, aprendiz de José Arpa en 1941, pasa por el estudio de Emilio García Ortiz y, finalmente, por la Escuela de Artes y Oficios. La figuración se convierte en su primer lenguaje plástico aunque lo abandonará en poco tiempo. En la segunda mitad de la década de los sesenta, reside en Marruecos, país cuya estética le empujará a abrazar una estética abstracta que no abandonará nunca.

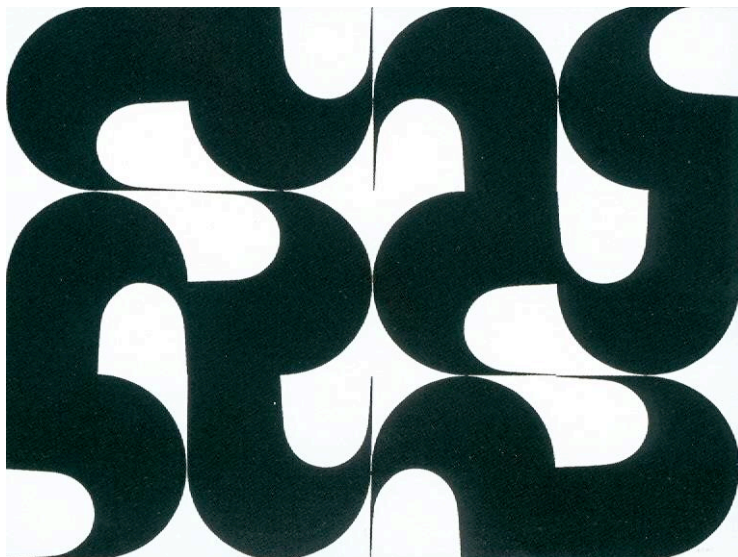
Otra estancia, esta vez en Nueva York, entre los años 1959 y 1962, hacen que su pintura, al principio dominada por un expresionismo abstracto de gran variedad cromática que en poco tiempo, verá drásticamente reducido el color hasta derivar en cuadros muy sobrios, monocromos, densos en materia pictórica y de un acentuado carácter experimental.

La evolución definitiva en la pintura de Barbadillo se producirá en los años siguientes. La abstracción en su obra pasa a ser modular, fijada por preceptos matemáticos. Módulos de formas básicas que se repiten en la superficie del lienzo y que se multiplican, al principio un único módulo para pasar a dos, tres y cuatro. El blanco, negro y marón son los colores que utiliza.

Esta etapa definitiva se inicia en 1968, cuando Barbadillo es invitado a participar en un curso de ordenadores en el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid (CCUM). Los módulos de sus composiciones los diseña según conceptos matemáticos trabajados mediante ordenador.

Autor de varios textos imprescindibles para acercarse a su obra, entre los que sobresale, por la armoniosa unión de rigor analítico y hermosura poética, el titulado *Tambores y computadoras* (1983). Barbadillo ha sido miembro hasta su desaparición

de la Computer Arts Society, forma parte del Consejo Artístico de la Gesellschaft für Computer Grafik und Computer Kunst, de Munich.



Manuel Salinas (Sevilla 1940)

Formado en la tradición académica sevillana, Salinas comienza su andadura artística en un lenguaje figurativo, exponiendo en la Galería del Club La Rábida de Sevilla. Parte de composiciones donde los paisajes y jardines son el tema principal, a partir de los mismos evoluciona hacia una incipiente abstracción.

Cercano al grupo de arquitectos que comienza a trabajar en Sevilla dentro de la corriente abstracta, Salinas mantiene a lo largo de su trayectoria una actitud, independiente de tendencias y movimientos, su evolución artística se realiza en solitario.

Salinas hace un despliegue de belleza cromática, de riqueza de contrastes duros y transparencias misteriosas, en una tenaz búsqueda de una natural arquitectura del color. A lo largo de los diferentes movimientos artísticos de las dos últimas décadas, Salinas se mantiene en una abstracción que no se queda estancada, sino que gana en madurez, en rigor y sobre todo en su variado, rico y profundo manejo del color.

Salinas, desde su muy personal trayectoria en la abstracción, ha sabido mostrar una singularidad absolutamente reconocible en el contenido, la estructura y el color del conjunto de su obra.



Gerardo Delgado (Olivares 1942)

Estudia arquitectura, disciplina de la que es profesor hasta 1990 en la asignatura de Análisis de formas arquitectónicas en la ETS de Arquitectura en Sevilla. Su trabajo en la pintura se inicia con bastante anterioridad, en la década de los sesenta comienza a pintar influido en gran medida por el expresionismo abstracto americano.

En 1967 expone por primera vez en la mítica galería La Pasarela de Sevilla, participando ese mismo año en la exposición *Nueva Generación*. Entre 1969 y 1972 participa en los Seminarios de Generación Automática de Formas Plásticas del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, donde coincide entre otros artistas, con Jordi Teixidor, Yturralde y Soledad Sevilla.

Gerardo Delgado ha articulado su trabajo en series, muy rigurosas en el plano conceptual y temático, que en muchos casos se convierten en auténticas investigaciones, muy precisas, sobre aspectos esenciales de la pintura. En su obra se entremezcla una vivencia emocional de lo pictórico, con la reinterpretación y el análisis (en clave pictórica) de referencias y problemas culturales.

La pintura en esa primera etapa tiende a combinar espacios y campos de color de tono minimalista con pinceladas y trazos gestuales, que anuncian la necesidad de integrar la forma en el color. Como una preocupación esencial en esta etapa se advierte la necesidad de dar una respuesta a la abstracción de carácter normativo integrando sobre el campo de color uniforme el gesto o la mancha, para construir un espacio coherente y riguroso que sea a la vez capaz de integrar lo vital. Un espacio sin formas predeterminadas, tal y como postulaba en su texto antes aludido, que sea capaz de

integrar el flujo de la historia en forma de evocaciones y sugerencias, y que a la vez también traduzcan ideas, reflexiones y sensaciones.

Pero Gerardo Delgado también desarrolla, paralelamente a su pintura, una importante actividad como diseñador gráfico de catálogos y ocasionalmente como comisario de exposiciones, lo que le caracteriza además como una personalidad muy compleja dentro de la escena sevillana en particular y española en general.



José Ramón Sierra (Olivares 1945)

La irrupción en la segunda mitad de los sesenta de José Ramón Sierra en la escena artística sevillana, dominada hasta entonces por el trasnochado academicismo costumbrista de la Escuela de Bellas Artes, supuso el inicio de una nueva etapa en la historia del arte sevillano. Hasta entonces, aunque se podrían citar algunos precedentes como las primeras obras de Gordillo realizadas entre París y Sevilla, no se pudo hablar propiamente de arte contemporáneo o de vanguardia en la ciudad. Desde entonces, su figura es esencial para entender la aparición de la pintura abstracta en Sevilla y la actualización del panorama artístico que trajo consigo.

Cuando, en 1967, como resultado de haber ganado el año anterior un concurso de nuevos valores, expuso en la Galería La Pasarela la serie «Doce paisajes divididos en tres capítulos sobre la Rendición de Breda, contruidos en 1966 y 1967», se produjo una pequeña revolución; pequeña porque apenas nadie se enteró en su momento, pero trascendental porque desde entonces ya nada pudo ser igual. La exposición, más que negar, ignoraba la falsa tradición y el costumbrismo local. Algunos modelos europeos y norteamericanos, junto a las obras de Saura, Millares o Tápies vistas en La Pasarela, influyeron sin duda a José Ramón Sierra, pero esas primeras obras eran ya sorprendentes por el alto grado de ejecución y la manifestación de una personalidad propia. Todavía era estudiante de arquitectura y su obra estaba ya más contruida que pintada, pues lo fundamental era la plasmación de un espacio entendido como escenario barroco donde múltiples tensiones desarrollaban su juego de luces y

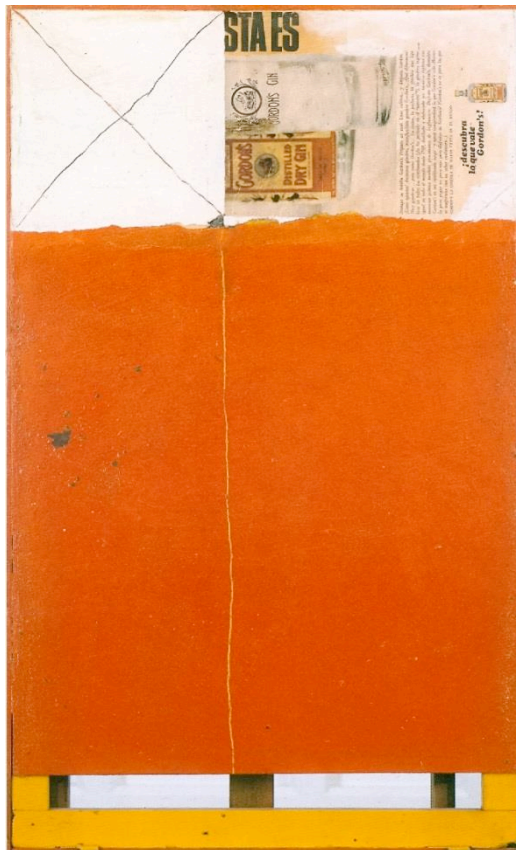
sombras. Ese espacio adquiriría también tintes emblemáticos mediante los objetos que incorporaba y que solían aludir a los refinamientos de la vida doméstica o, más frecuentemente, a referencias culturales manejadas con la reverente indiferencia que da el entender la obra como un proyecto en marcha que no nace en el vacío sino de una tradición artística y cultural. En un texto suyo de finales de los setenta, hablaba del dibujo de De Kooning borrado por Rauschenberg como ejemplo de obra nueva. Entre De Kooning y Rauschenberg, apenas hay una generación de distancia, pero la obra del último, al borrar el dibujo del primero, permitía imaginar los mismos trazos; la operación de borrar repetía, quizás en otro orden, los mismos gestos de la obra antigua sobre cuyos restos desaparecidos emergía una obra nueva. Ese repetir el gesto para alumbrar una obra nueva, el trabajo constante de demolición de la tradición para extraer su significado actual e incorporarlo a la obra es la característica más apreciable y significativa de Sierra.

También esta época coincide con su mayor labor en pro de la modernización del arte contemporáneo en Sevilla. Así, se pueden indicar algunos artículos importantes como uno de los primeros escritos en España sobre Duchamp, y otro, tan sorprendente entonces, como el que consideraba a Balenciaga como constructor de espacios y volúmenes. Asimismo, fue muy destacada su labor de asesoramiento y montaje de exposiciones en los primeros días del Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla.

Hacia finales de los setenta, su trabajo como arquitecto y profesor en la Escuela Superior de Arquitectura le ocupan cada vez más tiempo y su obra plástica es una continua recreación de los supuestos ya afirmados anteriormente, hasta que en 1982, con la exposición de sus obras en el primer Arco parece abandonar la escena artística no sin antes dejar huella en los jóvenes artistas sevillanos, en algunos casos, como en el de Ricardo Cadenas, muy evidentes pero, sobre todo, como ejemplo para las nuevas generaciones que, aunque estudiaban en la Facultad de Bellas Artes, ya sabían que tenía que enfrentar sus propias obras con las de la tradición contemporánea que José Ramón Sierra había contribuido tan decisivamente a crear en Sevilla.

Desde entonces, aunque nunca se haya considerado retirado de la actividad artística, su obra se ha mantenido en estado larvario, refugiada en dibujos, bocetos y proyectos

sin construir y que sólo ocasionalmente se han podido contemplar en algunas colectivas, como ocurrió en la instalación de la Torre de los Guzmanes de La Algaba en 1989. También algunas exposiciones recientes que pretendían rememorar la importancia de la abstracción, tanto en Sevilla como en España, han permitido revisar parte de su obra anterior, como sucedió en 1998 con la Pintura Abstracta Sevillana 1966-1982 de la Fundación El Monte de Sevilla o, un año después, imágenes de la Abstracción patrocinada por Caja Madrid en las salas del antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid.



Juan Suárez (Puerto de Santa María 1946)

Arquitecto de formación, como buena parte de los pintores de la generación abstracta sevillana de los años setenta del pasado siglo. Este primer dato es importante, puesto que a finales de la década de 1960 el ambiente artístico sevillano más inquieto no pasaba por la Escuela Superior de Bellas Artes de la ciudad. En la formación del artista, más que la enseñanza oficial, fue decisiva la labor de una galería, La Pasarela, inaugurada en 1965, por la que pasaron buena parte de los artistas de la Galería madrileña Juana Mordó, entre los que destacaban la generación informalista y el Grupo de Cuenca. Fue este último, sobre todo, el que más influyó a los, por entonces, jóvenes pintores sevillanos. Juan Suárez estaba entre esos jóvenes con ansia de renovación y no contaminado por la enseñanza artística oficial. Entre los miembros del Grupo de Cuenca le interesó, sobre todo, Gerardo Rueda. La pintura geométrica no estricta que practicaba el madrileño (veinte años mayor que él) podía enlazar de forma libre con su formación en arquitectura. Además, “la geometría de colores sabiamente unidos”, en palabras de Serge Faucherau, de Rueda y, en general, el paso hacia la superación del informalismo que inició el Grupo de Cuenca, fue ampliamente apreciado por las nuevas generaciones de pintores abstractos que empezaban a despuntar en el tránsito de la década de 1960 a la de 1970. Como muy bien ha visto el crítico Mariano Navarro y, a diferencia del otro gran foco geográfico de la pintura abstracta de esos años, el Grupo Trama, “los sevillanos querían recuperar la

sensualidad de lo propiamente pictórico”. El también crítico Kevin Power, por su parte, ha resaltado la impronta del expresionismo abstracto norteamericano en esta generación de pintores andaluces y, refiriéndose a Suárez, Delgado y Sierra, ha escrito que “la abstracción lírica sevillana fue una mezcla de influencias de Cuenca con la de lo más lírico del expresionismo abstracto”.

La primera exposición individual de Juan Suárez tuvo, pues, a la Galería La Pasarela como escenario y, como trasfondo, el que se acaba de intentar describir. Las obras que presenta llevan por título conjunto Cajas. Con claras reminiscencias del citado Gerardo Rueda, eran trabajos pulcramente geométricos, monocromos y sin huellas pictóricas evidentes, destaca el uso de una poética despersonalizada, de una aridez geométrica casi absoluta, estaba matizado por rasgos irónicos o equívocos, como el uso de bisagras que no abrían nada o de cristales que nada desvelan. Esta última característica, la ironía, ha sido convenientemente remarcada por Kevin Power, como una de las características de toda su trayectoria: “está presente en los títulos que les pone a sus obras, presente en un sistema de citación y presente en la forma de introducir elementos extraños (incluso en sus primeras obras, a pesar de sus intenciones más formales, su presencia era a menudo burlona)”.

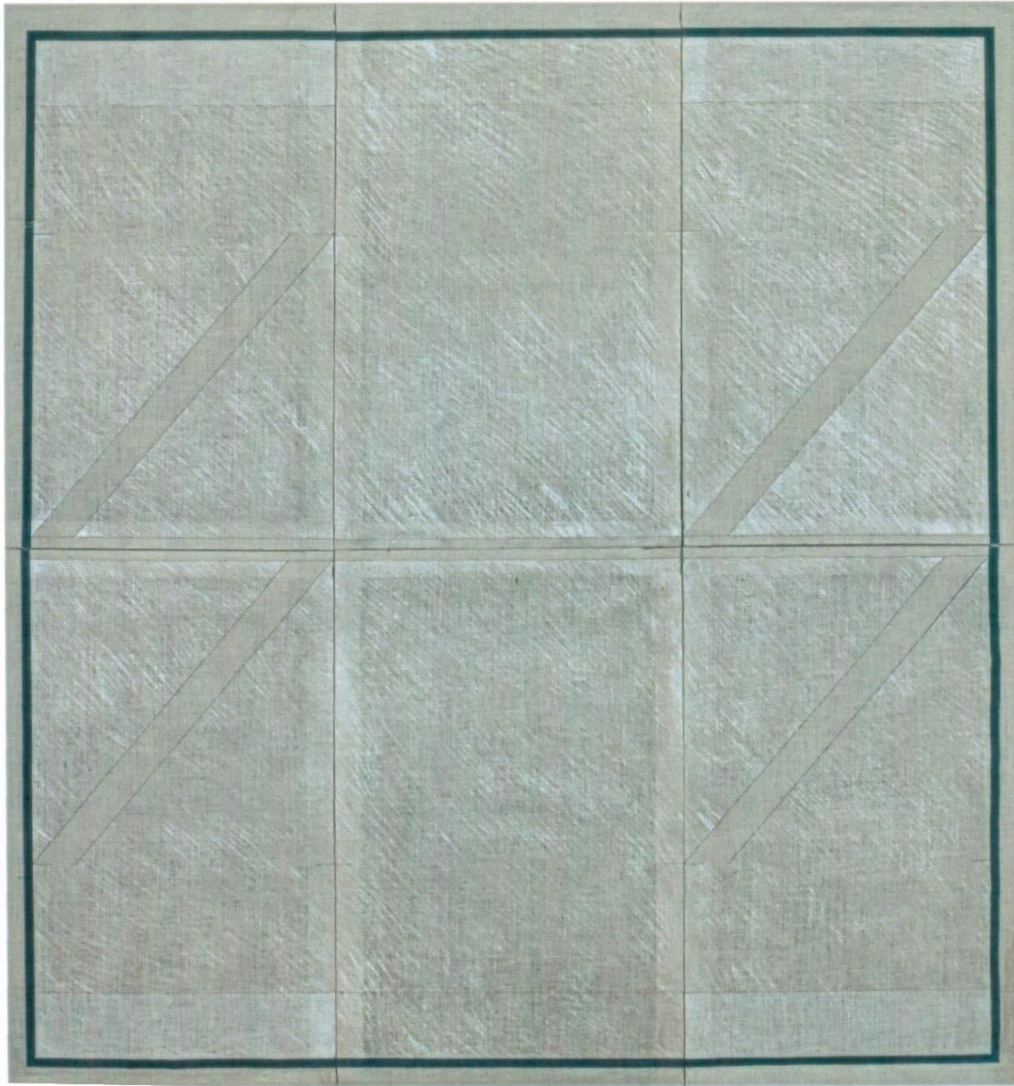
El mismo año en que cierra La Pasarela abre Juana de Aizpuru, que será su galería hasta mediados de los noventa. En este espacio comercial realizará la mayoría de sus muestras individuales. La de 1974, titulada Sobre el Paisaje del fondo del Tránsito de la Virgen de Mantegna, marca, como el título de la pintura renacentista, un tránsito del tipo de obra que practicaba hasta el momento hacia otra en la que la mano del artista se sobrepone a una estructura geométrica similar a la realizada hasta el momento y con un rompimiento leve de la monocromía y de las superficies lisas y pulcras.

En la segunda mitad de los años setenta la geometría irá perdiendo peso a favor del color. Aunque bien es cierto que no desaparece, sino que tiene una importancia estructural, a partir de la cual se organiza el cuadro, primero verticalmente y, luego, de forma horizontal. Sin embargo, la disposición del color, la utilización de veladuras, leves churretes y discontinuidades, es ya claramente diferente, rompiendo con los monocromos anteriores. Otro asunto que cobra fuerza en estos años para seguir

siendo, con el paso del tiempo, fundamental, son aquellas sensaciones que se aprecian con dificultad, pero que ahí están, sobre todo en los títulos, del marco geográfico, existencial y cultural en el que se mueve. Es decir, lo biográfico y su contexto, no sin ciertas dosis burlonas y/o irónicas.

En otro tránsito hacia su trabajo característico de los ochenta (década en la que la mayoría de sus compañeros se trasladan, en distintos grados, a caminos más o menos figurativos), Suárez habita el lirismo heredero de Motherwell (y en menor medida de Guerrero). Kevin Power ha afirmado que “las obras de Suárez han evolucionado, a través de los años, desde una sofisticación motherweliana hasta una intensidad lírica cada vez más cuidada, pero casi siempre han mantenido un elemento subversivo que ha sido cada vez más radical en sus infracciones”. Y estas infracciones se precipitan en la década de la Transvanguardia y el Neoexpresionismo por contacto. Los torbellinos, las figuras absorbentes, lo sinuoso y quebrado, la fragmentación en suma se impone definitivamente a lo rectilíneo y ordenado. La capa pictórica engruesa, se sobrepone y se contradice violentamente en direcciones rápidas y accidentales. Aunque no por ello dejan de aparecer, en ocasiones, partes monocromas, principalmente de un rojo suprematista. Aunque Kevin Power ha escrito que “Suárez se adhiere a una tradición, el barroco español, Duchamp, el Expresionismo Abstracto desde Motherwell, pasando por Newman, hasta Pollock...”, la producción pictórica (aunque en estos años también produce objetos escultóricos e incluso alguna instalación) de Juan Suárez de los años ochenta, recogida en una exposición retrospectiva en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla en 1987, está muy próxima a las tendencias internacionales citadas más arriba, aunque tamizadas por una historia y trayectoria propias y depuradas por las herencias primigenias.

La década de los noventa son unos años de menor presencia pública y, quizás, de menor actividad, solamente intensificada en la obra sobre papel. La Galería barcelonesa Senda, que exhibió en 1999 grandes formatos compartimentados de campos de color (negro, rojo, más tarde blanco), y la jerezana Carmen de la Calle han visto sus últimas producciones, ya iniciado el nuevo milenio.



Ignacio Tovar (Castilleja de la Cuesta, 1947)

Ignacio Tovar no había cumplido todavía veinte años cuando tomó la decisión de dedicarse a la pintura.

Recién acabados sus estudios de bachillerato, Tovar se convierte en asiduo visitante del estudio de su amigo, el pintor Manuel Salinas, uno de los jóvenes protagonistas de la renovación que por aquellas fechas estaba viviendo la escena artística sevillana. Allí, además de información sobre arte contemporáneo -a través de libros y catálogos, principalmente-, obtiene acertados consejos -gracias a Salinas, por ejemplo, evita matricularse en la entonces Escuela de Bellas Artes- y, sobre todo, tiene la oportunidad de tomar contacto, por primera vez, con las herramientas y los rudimentos técnicos del que a la postre habría de convertirse en su oficio: telas, latas de colores, bastidores, pigmentos... le proporcionan la experiencia de la materialidad de la pintura.

En 1970, con una primera exposición en su haber –que tuvo lugar en la desaparecida librería Montparnasse-, Ignacio Tovar entra a formar parte del equipo de excavaciones de Itálica, donde se encargará del levantamiento de planos y del dibujo de materiales y piezas pasando años después al Museo Arqueológico de Sevilla. Será éste un trabajo que, además de un medio de subsistencia, le proporcionará un complemento a su dedicación creativa, como aporte formativo, alimento de su interés indagatorio y

bagaje para su posterior desarrollo artístico. Ya en esa época, su trabajo como pintor se va orientando en pos de una modernidad algo indefinida y confusa aún, tomando como referencia la obra de algunos artistas -Mondrian, Matisse, Klee-, cuya influencia trata de conjugar y asimilar. Pese a ello, los cuadros que en 1973 presenta a la exposición colectiva de jóvenes artistas, organizada por la Galería Juana de Aizpuru - composiciones basadas en formas geométricas sobre fondos vacíos de colores planos-, apuntan la línea de su interés y futuro desarrollo pictórico, inequívocamente dirigida hacia el ámbito de la abstracción.

Conoce por entonces a Gerardo Delgado, con quien traba amistad enseguida y en el que, además de una inapreciable ayuda como informador, de caudal inagotable, sobre el arte del momento, encuentra a un compañero e interlocutor que va a contribuir decisivamente a su proceso de maduración y definición. Un proceso en el que resulta asimismo crucial la experiencia iluminadora que le reporta, en el año 1974, la contemplación de las pinturas de Mark Rothko en la Tate Gallery de Londres. Será tras asimilar esa experiencia -algo avanzada la segunda mitad de los años setenta-, en posesión ya de los recursos técnicos precisos y suficientemente aclaradas sus ideas, cuando Ignacio Tovar desarrolle una obra más personal y sólida. Su pintura se circunscribe ahora a una abstracción basada en un sistema constructivo de campos de color, en la que se combina viveza y libertad de ejecución con rigor compositivo, y en la que el color -aplicado en capas superpuestas y vibrantes, a pinceladas que acentúan la gestualidad- se erige en configurador del cuadro sobre el esquema de una sucinta y variable estructura geométrica, que garantiza su orden interno.

Durante un periodo de casi diez años, trabaja dentro de estos parámetros, componiendo una obra en la que se indaga sobre la propia pintura y sus posibilidades, en una suerte de ejercicio expresivo que hace de los elementos plásticos -color, espacio, línea, pincelada-, además de los configuradores, los protagonistas y el tema mismo de esa reflexión.

Del interés y calidad del trabajo de estos años da cuenta el hecho de que le sean concedidas, consecutivamente, tres de las más prestigiosas becas que en esos momentos se dedican en nuestro país a la promoción de la joven creación plástica: la

Beca Juana de Aizpuru-Casa de Velázquez (1977), la Beca del Ministerio de Cultura (1979) y la Beca de la Fundación March (1980).

A mediados de los años ochenta, sin embargo, la abstracción de sus cuadros comienza a derivar, como en un deslizamiento natural, desde la pura estructura geométrica, hacia una cierta figuración. No es sólo la propia dialéctica de su obra -y quizá cierto agotamiento o saturación lo que motiva esta deriva. También influye en el cambio un interés, generalizado en ese momento, por toda propuesta figurativa, al que no es insensible el autor. Así pues, su pintura va incorporando, perfilando formas elementales y rudimentarias -casas, árboles, piedras-, desprovistas de detalles que las individualicen o que permitan siquiera adivinar una intención narrativa. La figura se convierte en pretexto para construir y organizar la composición. Cumple el mismo papel que sus anteriores estructuras geométricas en unos cuadros que, sin ser ya abstractos, conservan ese carácter en su esquema constructivo, si bien expresan y dejan translucir el interés del artista por un asunto nuevo: la reflexión sobre la relación del hombre con su entorno, sobre su presencia en el tiempo y su huella en las cosas.

A partir de su estancia en Estados Unidos con una beca de la United States Information Agency, esta figuración se consolida y evoluciona en los años siguientes hacia la representación de objetos claramente identificables y descritos con precisión, pero tratados como formas icónicas.

De modo que al presentarlos fríamente, como elementos exentos y descontextualizados, sobre fondos inexistentes o neutros, el autor activa y hace que se manifieste un mecanismo de abstracción diferente -ahora más conceptual que plástico, por medio del cual trata de sintetizar y desvelar formas esenciales, primigenias, que remiten al nivel del símbolo: la montaña, el zigurat, la llama o la cabellera participan de una forma que los trasciende, cuyo significado proviene de niveles profundos de la cultura y de la consciencia que rozan lo misterioso y hacia los que le interesa dirigir su indagación. En aparente contradicción con la orientación de estas obras o precisamente como constatación del sentido que en ellas subyace-, los más recientes trabajos de Ignacio Tovar se han alejado de referencias figurativas, para volver a situarse en el terreno de la abstracción pictórica.

Las cabelleras o las lenguas de fuego, que formaban parte del amplio repertorio iconográfico de su anterior etapa, proporcionan el motivo único de las nuevas composiciones, a partir ahora de una remota evocación del movimiento de las aguas: líneas sinuosas que se distribuyen por la superficie del cuadro, sugiriendo ritmos y figuras inesperadas, siempre distintas. Motivo único –pero fuente de inagotables variantes y posibilidades para una pintura que se sitúa más allá de cualquier anécdota y en la que, de nuevo, cobran protagonismo los elementos plásticos y sus relaciones.

No son ya campos de color o líneas de tensión lo que estructura y da apoyatura a unas obras que/ aunque compuestas con rigor, se han deshecho de ese corsé para ser más libres y oníricamente abstractas. Un color rico y vibrante que, en cierto modo, remite a los cuadros de su primera etapa y un dibujo audaz, preciso, eficaz se conjugan para expresar lo sinuoso, la fluidez, los ritmos, el movimiento continuo, imprevisible e infinito conceptos que evocan el orden natural-, en una obra que ha alcanzado a participar de aquel mismo poder envolvente y aquella sensación de plenitud que tanto impresionaran al artista en su primera contemplación londinense de los cuadros de Rothko.

Como en un movimiento en espiral, las tres décadas del trabajo artístico de Ignacio Tovar parecen cerrar, con estas últimas obras, un ciclo en el que el presente mirase hacia el pasado -a sus comienzos- y, superándolo, se proyectase sobre él, ofreciendo el panorama de una trayectoria progresiva e inusualmente coherente, con un eje común, eso sí, que no ha variado en lo sustancial a lo largo de todo el recorrido, en el que los tránsitos se han ido produciendo como una evolución natural.



José María Bermejo (Olivares 1952)

Aparece José María Bermejo en la escena sevillana a principios de los setenta, cuando gana un premio de pintura de la Galería Juana de Aizpuru. Por entonces firmaba como José María Delgado y ya había abandonado los cursos de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Sevilla, donde apenas pudo aprender nada, si acaso el conocimiento de algunos útiles y materiales.

Su etapa de formación es esencialmente autodidacta trabajando en su estudio de Olivares, asimilando las escasas noticias que le llegaban del arte internacional, y experimentando algunas vías nuevas de expresión. Así, por ejemplo, recuerda como una experiencia artística el hecho de colgar grandes pesos de las ramas de un árbol para obligarlas a crecer hacia el suelo.

Los primeros cuadros de esa etapa de formación eran collages en los que aparecían unas caligrafías nerviosas con resultados cercanos a la poesía visual, pues los grafismos eran palabras que no pretendían significar nada fuera del propio cuadro o, al menos, aunque fuera posible leerlas, no tenían valor semántico, sino que agotaban su sentido en el propio trazo, cargado de energía y velocidad. La urgencia y visceralidad de ese

gesto pictórico se convertirán en una de las señales más características de su obra, reconocible en toda su trayectoria.

Hacia finales de los setenta, tras haber ganado la beca Juana de Aizpuru en 1976 y pasar como consecuencia de la misma, una temporada en la Casa de Velázquez en Madrid, la palabra, elemento fundacional del lienzo, entra en combate con un fondo de colores agrios y sordos, amarillos, verdes, rojos y también con elementos geométricos que la enmarcan, levantándola o hundiéndola en el espacio pictórico. Esta fase fue muy corta y las formas geométricas acallaron desplazándose a la parte superior del cuadro para convertirse en testigos lejanos del principal combate del signo gráfico y el fondo, que ahora empieza a organizarse a sugerencia de los trazos de ese gesto primero. Es en esta época, muy al principio de los ochenta, cuando expone individualmente por primera vez en las galerías Juana de Aizpuru de Sevilla y Buades de Madrid.

A partir de entonces, el trabajo dentro del cuadro se complica, se pinta sobre lo pintado, los colores se embarran y aparecen luces insólitas, las zonas de color adquieren más peso y densidad, la palabra se repinta una y otra vez hasta casi desaparecer emboscada en las distintas zonas de color pues, al final del proceso, acaba teñida por los mismos colores que ayudó a estructurar. Quizás sea esta etapa de la trayectoria de José María Bermejo en la que su obra goza de mayor repercusión nacional, participando en alguna exposición colectiva importante como fue 26 Pintores, 13 Críticos: Panorama de la Joven Pintura Española. Era todavía una fase plenamente abstracta, pero hacia mediados de los ochenta, algunas grandes zonas de color empiezan a sugerir elementos, objetos embrionarios a los que el propio artista se atreve a nombrar en los títulos de los cuadros: Maternidad, Fosa Común, Cima Roja. El auge de la pintura en los ochenta y la resurrección de la figuración contaminan una obra que es esencialmente abstracta en sus planteamientos pero que ahora admite sugerencias figurativas. En paralelo, comienza una nueva serie de pinturas más festivas, donde ya no aparece la palabra en el centro del cuadro, aunque sepamos que las pinceladas que construyen el cuadro estaban ensayadas y probadas en la serie más antigua. En la nueva serie, José María Bermejo utiliza más libremente la pincelada y, mediante el ritmo y la modulación de la misma, construye paisajes elementales y

emblemáticos cargados de energía. Esta serie, un poco hipnótica y ornamental, no dura mucho y, a finales de los ochenta, vuelven a aparecer los signos que centran y organizan la composición. Ahora ya no son palabras sino sus esqueletos: letras que ya remiten a otras palabras, situaciones y conceptos, perdiendo la antigua energía visceral pero ganando presencia y significación. Siguen centrando el cuadro y ahora el fondo se organiza como caja de resonancia a la forma de las letras o a sugerencias que la combinación pueda evocar, añadiendo una sutil y elegante ironía a la tensión visceral que siempre ha tenido su pintura. Algunos de estos cuadros de la serie bautizada como *La palabra pintada*, se vieron en la exposición de Félix Gómez en 1991, cuando ya había abandonado la docencia ejercida desde 1988 en la Escuela de Bellas Artes de Cuenca.

Desde 1991 no había vuelto a exponer individualmente hasta la muestra en la Galería Rafael Ortiz, en septiembre de 2001. En todo este espacio de tiempo no dejó nunca de pintar, pero quizás el abandono general de la pintura como lenguaje prioritario pudo hacerle abrigar algunas dudas y, durante algunos años, aunque trabajaba regularmente en su estudio, no parecía conforme con los resultados. La serie *Palabra pintada* seguía, de todas formas, adelante y, a mediados de los noventa, aparece otra manera de pintar que acabaría dando origen a una nueva llamada *Trasmisiones*, que se irá desarrollando en paralelo a la más antigua. En esta nueva serie, construida con líneas verticales y horizontales que se entrecruzan, volvemos a encontrarnos con su peculiar manera de pintar una y otra vez sobre lo ya pintado, dibujado con el color, apagando sus ecos hasta ensordecernos. En el entramado como de celosía se destacan algunos recorridos (de ahí el nombre general de la serie, que nació posteriormente a que aquella ya estuviera en marcha), pero no tienen un sentido único como no sea el del misterio que fluye entre las tramas y el fondo sobre el que se destacan.

Figura solitaria y visceral, la pintura de Bermejo es mucho más ejercicio que teoría o ilustración de una teoría; si acaso la puesta en acción de unos pocos principios asumidos como propios desde los que desarrollar el hecho y la acción de pintar.



Los años ochenta y noventa

Los años 80 contaron con una personalidad fuertemente marcada, casi mítica, los artistas que desarrollan su trabajo en estos años constituyen una generación joven que continuará trabajando en la década posterior. Se trata pues, junto con los años noventa de vasos comunicantes, fronteras difusas donde establecer divisiones cronológicas concretas es una tarea complicada.

Es difícil establecer categorías cerradas en la creación plástica de estos años ya que prima el carácter individual de cada artista.

En la abstracción se encuentran representados pintores como José María Bermejo, Ignacio Tovar, Manuel Salinas o Pepe Barragán.

Dentro de una figuración lírica podemos situar a Rolando Campos, María Manrique, Carlos Montaña, Juan Lacomba o Félix de Cárdenas.

Con un claro espíritu antirromántico en la concepción de la creación plástica se puede situar a la joven generación surgida alrededor de la Revista Figura: Federico Guzmán, Patricio Cabrera, Guillermo Paneque, Pepe Espaliú, Rafael Agredano, Ricardo Cadenas y Curro González. Compañeros generacionales cercanos a estos planteamientos son Antonio Sosa y Gonzalo Puch, todos representados en los fondos con trabajos de estos años.

Alguno de los artistas andaluces vinculados a la Nueva Figuración Madrileña de los años setenta está presente en la Colección con obra, en su mayoría perteneciente a los ochenta. Es el caso de Guillermo Pérez Villalta, Chema Cobo, Alfonso Fraile o Manolo Quejido.

Una línea intermedia es la que da cabida a un grupo de artistas nacidos en los años sesenta. Éstos comienzan a obtener el reconocimiento a su trabajo en la segunda mitad de los noventa. Se trata de una generación intermedia entre los ochenta y principios de los noventa y la joven generación actual. De este grupo de artistas se encuentran representados en los fondos Javier Velasco, Alonso Gil, José Piñar, Mercedes Carbonell, Chema Alvargonzález, Juan Carlos Robles, Dionisio González, Pepa Rubio, Ángeles Agrela o Carmen Sigler.

A camino entre los años noventa y el nuevo siglo, es una línea de trabajo compleja, ya que estos creadores se encuentran en su madurez creativa. Es importante realizar una labor de seguimiento específico sobre sus planteamientos actuales y futuros.

Chema Cobo (Tarifa, 1952)

Chema Cobo nació en Tarifa, como su colega un poco mayor que él Guillermo Pérez Villalta. Sería éste quien le introduciría en el ambiente artístico generado en torno a la madrileña Calería Buades, donde se aglutinaban gran parte de aquellos jovencísimos artistas responsables del relevo generacional de los setenta en nuestro país, quienes propugnaron una defensa a ultranza de la, hasta hace poco, tan desprestigiada disciplina pictórica. Entonces, en la mayoría de los casos este rescate de la imagen pintada revivía gozosamente los potenciales narrativos, autobiográficos y figurativos que resultaron anatemas para la línea ortodoxa de la vanguardia triunfante inmediatamente anterior. La nueva promoción, que encontraría su mejor representación en el colectivo conocido como Nueva Figuración Madrileña, fue capaz de llevar todo esto a cabo, además, con el desenfado y los tintes que hunden sus raíces en un pop internacionalista caracterizado por unos aparentes parámetros lúdicos, acríticos, desprejuiciados pero, sin embargo, llenos de acidez y ambigüedad. Por entonces todo este optimismo recreativo resultó completamente inédito en nuestro entorno, lo que sin duda contribuyó a dotarles de gran parte de su reactivo poder de regeneración.

Para alcanzar mayor precisión, hay que destacar que la incorporación de Cobo a esa última hornada tuvo lugar después de que gran parte de las figuras más destacadas en ella ya hubieran establecido los primeros contactos entre sí a través de vínculos familiares, biográficos y, sobre todo, de su paso por la madrileña Sala Amadís, cuya

programación corría a cargo del teórico y artista Juan Antonio Aguirre, y por donde pasaron a lo largo de los primeros años de los setenta nombres que tendrían una especial vinculación con nuestro artista, como los de Carlos Alcolea, Carlos Franco, Rafael Pérez Mínguez o Guillermo Pérez Villalta, entre otros.

La primera exposición individual de Chema Cobo tendría lugar al finalizar sus estudios de Filosofía y Letras en la Universidad Autónoma de Madrid, realizándola en el año setenta y cinco ya en Buades, donde se había recogido cribada gran parte de la inestimable labor de levantamiento llevada a cabo por el olfato y la generosidad de Aguirre. De este leve desplazamiento temporal en su incorporación deriva, en buena medida, el carácter manierista (en cuanto que lenguaje artístico que habla de otros modelos estilísticos ya existentes y ensayados) que se detecta con frecuencia en sus primeros trabajos con respecto a esa poética generacional tan difícilmente definible, como si se tratara de un comentario dotado de una mayor distancia que la normal en un relato narrado en primera persona. En ellos casi diríamos que resume, sistematiza, perfecciona y lleva a su radicalidad los balbucientes tanteos precedentes que sus compañeros de promoción expresaron individualmente sin conseguir hacerlos confluir coherentemente de manera colectiva. Así, sus escenas plagadas de elementos compartidos con ellos (como la palmera, la piscina, el laberinto, el taller del pintor, el espejo, la escalera, etc.), se someten a extremos juegos narrativos-secuenciales, cromáticos y perspectícos de una audacia incomparable y brillantísimo efecto, que evitan su propia inercia a la dispersión aunados siempre por la omnipresencia de un muy calculado eclecticismo formal e iconográfico, así como del control de un férreo diseño interno.

Chema Cobo, quien tras su experiencia madrileña se retiró a Tarifa, a lo largo de los años siguientes aligeró los aspectos más conceptuosos y secos de su trabajo con el tratamiento cada vez más jugoso de la materia, el color, la pincelada y la textura, que le llevó a entroncar, a comienzos de la década de los ochenta, con algunas de las premisas y modelos propuestos por la triunfante Transvanguardia italiana, en donde los aspectos neoexpresionistas más subjetivos se reconocían como valor en alza, al lado de la recuperación del tema, las referencias autobiográficas, el goce de la pintura y la tradición local.

A partir de entonces su obra encontrará una cada vez mayor acogida internacional que le llevará a exponer más fuera que dentro de nuestras fronteras. De manera progresiva las imágenes de su pintura concentrarán su incisiva reflexión sobre la naturaleza lingüística de lo artístico, estudiando las íntimas relaciones que palabra e imagen mantienen entre sí en los márgenes algo enloquecidos de la creación, en expresión de Barthes. Es entonces cuando sus estrategias de formatividad aluden al jeroglífico, el emblema, la alegoría, el signo, la cifra, etc., poblándose de una muy particular iconografía (espejos, mapas, loros, camaleones, bufones, jockers, máscaras, gemelos, etc.) donde el desdoblamiento del simulacro, el fingimiento, la traducción, el plagio, la alusión, la tautología, el silogismo, la cita, etc. puedan ser conceptualizados mediante imágenes. Como reza uno de los aforismos recogido en su libro *Amnesia*, donde acumula y entrecruza de forma inagotable gran parte del repertorio de su paradójico pensamiento, el arte es traducción, por ello trata de encontrar situaciones en las que el lenguaje sea incapaz de describirse a sí mismo.



Federico Guzmán (Sevilla, 1964)

Artista ligado en sus comienzos a la galería La Máquina Española, la cual se convirtió en referente del movimiento artístico español de los años 80. De ésta surgió una regeneradora hornada de pintores como Rafael Agredano, Pepe Espaliú, Guillermo Paneque o Patricio Cabrera. En estos años iniciales, Guzmán se decantó por una pintura de tinte antirromántico e iconoclasta, con un marcado espíritu conceptual, lo que a pesar de cambiar de soportes creativos durante su carrera, seguirá siendo hasta el presente el hilo conductor que subyace en su obra.

A finales de los ochenta comienza a contemplar en sus creaciones la reflexión sobre el mercado cultural y la autoría, llegando a posturas cuya finalidad es socializar la obra artística, haciendo siempre partícipe al espectador, de este modo crea varios colectivos como el denominado GRATIS, constituido en 1994 con el fin de desarrollar un ámbito de reflexión sobre la propiedad intelectual. La última experiencia de GRATIS es Copilandia, un espacio donde el visitante crea obras exentas de derechos de autor, éstas son compartidas e incluso manipuladas. Otra experiencia donde participa Guzmán es el Colectivo Cambalache (1999), a través del trueque y la eliminación del dinero, se replantean las relaciones humanas, ya que es la persona quién otorga una importancia determinada a cada objeto.

Estas experiencias participativas han ido en paralelo a una creación que surge, principalmente a raíz de sus diversas estancias en sudamérica y que reflexiona sobre la

relación de la naturaleza con la cultura, el comercio, la historia o la ideología y de cómo estos significados se han relacionado y transformado a lo largo de la historia, de una forma cambiante, influyendo de distintos modos en el ser humano. El resultado es un trabajo lleno de fantasía y sentido del humor, que escapa de cualquier categorización del arte al uso y con gran carga reflexiva y antropológica, ahondando en las relaciones humanas y sociales. El fruto son proyectos como *Matitas Divinas* (2001), *¡Quiénes son los dueños de las plantas!* (2001) o *El Mercado Arrollador* (2006).

Su obra está representada, entre otras instituciones, en Museum of Modern Art (Nueva York), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), Instituto Valenciano de Arte Moderno (Valencia), Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla), Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Fundación Telefónica (Madrid) o Fundació Caixa de Pensions (Barcelona).



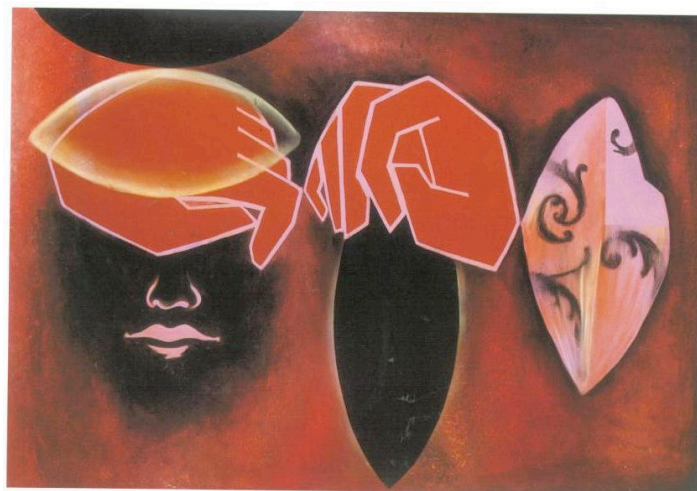
Pepe Espaliú (Córdoba 1955 – 1993)

Forma parte de la generación de artistas que a principios de los 80 se encargaron de renovar el panorama de la plástica andaluza desde Sevilla. Una generación integrada, entre otros, por Rafael Agredano, Guillermo Paneque, Federico Guzmán, Patricio Cabrera o Ricardo Cadenas.

Su obra abarca múltiples aspectos, desde la pintura al dibujo, escultura, instalaciones e incluso acciones, dejándose ver en todo lo que produce cierta gravedad, reflexión y análisis. Esto es propio de un artista como Espaliú, formado en Psicología y Psicoanálisis, y al que además, las especiales circunstancias de su vida van a determinar de forma determinante su producción. En 1991 descubre que es portador del VIH, afrontando la etapa más trascendental de su obra, produciendo esculturas e instalaciones que toman como eje central la reflexión sobre la pérdida, con una obra altamente poética y metafórica.

En los ochenta, una fase previa a estos hechos, reflexiona sobre la eterna cuestión del individuo, su papel en la existencia, el ser en el mundo. Su estética es reducida en el uso del color a un par de tonos, y nos presenta unas formas divergentes, superpuestas, donde podemos intuir el primitivismo que siempre le resultó tan atrayente al artista cordobés.

Su obra está presente en las más importantes colecciones de arte: MNCARS, MEIAC, La Caixa, MACBA, CAAC o Patio Herreriano.



Curro González (Sevilla. 1960)

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla en 1983, Curro González es uno de los más importantes representantes de la generación española de los años ochenta y, actualmente, en plena madurez creativa, uno de los pintores andaluces de mayor trascendencia a nivel nacional.

En una primera etapa explora un lenguaje cercano al gestualismo, donde los elementos matéricos, el collage o lo fragmentario son utilizados como medios expresivos de una pintura autorreferencial. Las perspectivas pierden su carácter matemático y son utilizadas de forma anárquica al servicio de los intereses del creador al igual que la descontextualización de los objetos que aparecen de forma arbitraria, sin rendirse a las reglas de la realidad.

En una época posterior la figuración gana terreno en su forma de crear. Elabora un universo particular, universo de gran expresividad, donde las perspectivas son múltiples, los personajes se deforman y se vuelven ambiguos rozando lo grotesco y los encuadres parecen sacados del género cinematográfico. Las escenas son extrañas y enigmáticas moviéndose en una suerte de mundo paralelo, pretendidamente fantástico pero que nos sirve de privilegiada atalaya para obtener una inmejorable perspectiva de nuestras numerosas preocupaciones reales, ya sean de ámbito personal o social, En suma se puede considerar que Curro González ha sabido crear aquello que hace importante a un artista: un lenguaje propio.

Las más importantes instituciones de nuestro país cuentan entre sus fondos con piezas de su autoría. Podemos destacar el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Fundación La Caixa, Cajamadrid, Fundación Coca Cola, ARTIUM, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo o el Banco de España.



Antonio Sosa (Coria del Río, Sevilla. 1952)

Escultor y dibujante vinculado en los inicios de su carrera, hacia años 80, al grupo formado alrededor de la Galería La Máquina Española y que supuso un punto de inflexión hacia la modernidad en el panorama artístico de Sevilla, principalmente por su marcado carácter antirromántico. No obstante, la obra de Sosa no se puede encasillar en ningún apartado cerrado de la historiografía reciente ya que cuenta con una fuerte impronta personal e independencia creativa.

Preocupado por una visión ética y poética de la creación, en sus obras se adentra en el complejo mundo de los sentimientos humanos creando una amplia iconografía que combina imágenes de la sociedad actual con otras que, a lo largo de la historia, han tenido profundas cargas simbólicas, desde referencias religiosas hasta sociales de diversos significados. El resultado son elaboradas composiciones a modo de simbólicos mapas del sentimiento humano más primario, donde lo racional e irracional se mezcla, intentando desentrañar lo esencial de los seres humanos pero sin poder ofrecer una respuesta concreta a nuestras inquietudes trascendentales. Son obras que invitan a la meditación, a profundizar en ellas. Un universo propio y complejo, donde Sosa da forma a su particular mitología poética: lo surreal, lo fantástico, lo intuitivo y lo irónico se interrelacionan.

Instituciones como la Biblioteca Nacional, el Centro Martin Luther King de Ohio, el Banco de España, Fundación La Caixa, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo o Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía cuentan con obras de Antonio Sosa entre sus fondos.



j. Escala Colección: un espacio para la fotografía y el vídeo

Bautizada como *Escala Colección*, su nacimiento como línea discursiva dentro de la Colección El Monte en el año 2001, tiene como objetivo testimoniar a través de sus obras las últimas propuestas de la creación contemporánea. Diferenciada de la *colección troncal* por sus criterios de adquisición, tiene como punto de partida lenguajes directos y comprometidos con la sociedad actual y sus diferentes debates y problemáticas, las cuales se plasman exclusivamente mediante las técnicas de la fotografía y el vídeo.

Esta línea de coleccionismo es, por tanto, la más joven dentro de la Colección Cajasol. Consecuencia de ello se conforma como la única línea discursiva cuyos presupuestos conceptuales nacen con anterioridad a su materialización física, por lo que las obras se suman *a posteriori*, buscando las piezas idóneas para conformar la dialéctica discursiva planteada.

A pesar de configurarse como la deriva en la colección más cercana en el tiempo, se trata de un conjunto de obras amplio, cuyo soporte principal lo conforman ochenta y seis piezas entre fotografías y vídeos. Cuantitativamente, setenta de las mismas provienen de las adquisiciones sumadas en dos periodos correlativos: del año 2001 a 2007, en la Colección el Monte y el comprendido entre 2007 y 2009, ya con el nombre

comercial de Colección Cajasol, ambos bajo la dirección de Paco Pérez Valencia. El resto se suman de manera puntual y a posteriori, provienen de la Colección Caja San Fernando y la Obra Social Cajasol, principalmente con obras producidas *exprofeso* para exposiciones que, una vez clausuradas, el autor cede a la institución.

El conjunto de obras que conforma este bloque dentro de la Colección no obedece a los criterios tradicionales de índole objetivable dentro del coleccionismo. En primer lugar, no existe perspectiva histórica que argumente la pertenencia o importancia de los autores representados en tendencias estéticas consolidadas a lo largo del tiempo y que se tengan como representativas de un tiempo determinado.

Generacionalmente tampoco se encuentra una sintonía común entre los artistas. En 1930 nace el almeriense Carlos Pérez Siquier, el más veterano de los fotógrafos presentes, en 1976 lo hace el santanderino Luis Bezeta. En los cuarenta y seis años que median entre ambas fechas, el núcleo central del siglo XX y sus innumerables acontecimientos, nacen, viven y comienzan a crear el resto de los autores.

Esta heterogeneidad en cuanto a origen, experiencias, edad o formación se hacen patentes en sus trabajos artísticos.

La estética es dispar en este conjunto de obras, se aúnan autores con un discurso casi periodístico, basado en la captación directa de la realidad como Cristina García Rodero junto con obras diseñadas mediante técnicas puramente digitales, que ofrecen una realidad totalmente distorsionada, tal es el caso de la obra de Olga Adelantado, *La mirada táctil*. La confección del discurso coral de las obras no encuentra ni una estética ni unos medios comunes.



Otro parámetro que resulta singular en los fondos de fotografía y vídeo es la disparidad geográfica de los autores en ellos representados. Se traspasan las tradicionales barreras de la geografía andaluza que configura el grueso de la colección para encontrar autores del resto de la geografía española: Maider López (País Vasco), Vari Caramés (Galicia), Toni Miralda (Cataluña), César Álvarez (Murcia) o Valentín Vallhonrat (Valencia), sólo por citar algunos ejemplos. Este impulso expansivo desde el punto de vista geográfico no sólo acaba en las fronteras nacionales, sino que se adentra tanto en geografías europeas como americanas. Desde Portugal, con Paulo Nozzolino hasta Alemania con Thomas Weimberger, múltiples son los países con representación en Escala Colección. Con el continente americano sucede igual.

El origen heterogéneo de los autores es la gran novedad de esta línea dentro de la colección. Por primera vez las adquisiciones no se limitan a completar el recorrido histórico artístico de la creación en Andalucía, se rompen aquí los límites geográficos para aunar visiones diversas y heterogéneas que ayudan al discernimiento de una creación, ya en el siglo XXI, completamente globalizada, donde un creador sudamericano puede tener las mismas inquietudes creativas que un alemán o un andaluz. Se trata, por tanto de la apertura definitiva de la Colección Cajasol, comprometiéndose con visiones globales y múltiples del ahora, de la creación comprometida con lo contemporáneo, fiel reflejo de la época que vive.

Las divergencias de los fondos fotográficos y de vídeo, harían de ésta una línea inconexa dentro de la colección: un cúmulo de obras sin mayor argumento de grupo, no constituiría una línea dentro de la colección, constituyendo un producto sin criterio. Este sedimento conceptual se define en el Plan Museológico de la Colección Cajasol:

*Coleccionar arte es una forma de construir, de edificar, de pervivir. La colección honesta es difícil, es un **fiel sismógrafo de la época a la que pertenece** e, igualmente, es una proyección exacta de quien la posee. Por lo tanto, lo interesante no es reunir objetos, ni nombres, sino **crear un entorno que sirve a quienes lo modelan, que testimonia un contexto, o varios.***

*Los esquemas posibles, cambiantes, actualizables, entran dentro de los que siempre atrajeron al hombre: **su posición en el mundo, el espacio vital, la espiritualidad o la***

muerte. También se pueden llevar hasta contextos más cercanos: el terrorismo, la globalización, el desconocimiento de otras culturas o la sociedad de la información¹³⁶.

El criterio que aúna las obras es tan claro como impreciso. Evidente como coleccionar las visiones del entorno contemporáneo de los artistas en el cambio de siglo XX a XXI y heterogéneo como aquéllas.

El otro factor que cohesiona las obras es la repetición en muchas de las piezas de líneas temáticas similares, que investigan en diversos aspectos de índole contemporáneo a las mismas. Sin necesidad de cerrar capítulos temáticos se pueden distinguir varias líneas discursivas adecuadas para realizar un recorrido por la totalidad de los fondos de fotografía y vídeo de la Colección Cajasol.

El arte toma posición: la protesta como medio

Joan Fontcuberta (Barcelona. 1955)

Es posible adjudicar sin lugar a dudas, a Joan Fontcuberta una de las trayectorias más sólidas, coherentes y fructíferas dentro del mundo de la fotografía española y europea de las últimas décadas.

Licenciado en Ciencias de la Información, es un autodidacta dentro del mundo de la fotografía. Personalidad ávida de conocimiento, atesora multitud de inquietudes en materias como la botánica, semiótica, zoología, arqueología, astronomía, etc. Todo ello conforma un sedimento de conocimientos que a lo largo de su carrera aplica, en distintos modos, a su rico lenguaje creativo.

La línea central de su trabajo se mueve en parámetros que cuestionan la verosimilitud de la imagen, donde lo real e irreal no tiene unos límites claros, las imágenes no son lo que parecen, son sólo apariencia de lo real. Para ello utiliza, a modo de ilusión, un

¹³⁶ Plan Museológico de la Colección Cajasol

lenguaje exagerado, a veces grandilocuente, se trata de engañar al espectador: no duda en manipular y deconstruir la propia imagen. El objetivo es realizar una crítica a la información, a los hechos que damos por válidos, a los mecanismos que la generan con intereses concretos. La finalidad es aflorar tanto el escepticismo de las personas inmersas en una falsa sociedad de la información, como el sentido común para saber discernir lo real de lo falso. Su temática es variada, desde una vertiente investigadora, se adentra en cómo la imagen representa la realidad; a otras más narrativas, como es utilizada en medios políticos, prensa, museos, etc.

Premiado en múltiples ocasiones destaca el United Kingdom year of photography and Electronic Image Award en 1997, así como el Premio Nacional de Fotografía en 1999.

Su obra se encuentra en colecciones tan destacadas como las del Centro Georges Pompidou de París, Metropolitan Museum of Art de Nueva York, Art Institute de Chicago, MACBA, MNCARS, San Francisco Museum of Modern Art o National Gallery of Canada.

Obra adquirida en Feria DFOTO 2006. Galería Visor



Inmigrante. Serie Googleramas. 2005

Fotografía color

Paulo Nozzolino (Lisboa, Portugal. 1955)

Considerado como uno de los más importantes e influyentes fotógrafos portugueses de la actualidad, Paulo Nozzolino se forma en el ámbito de la pintura, hasta que en 1972, momento en el que vive en Londres, comienza a realizar fotografías. Su amplia y rica trayectoria le ha valido el Premio Nacional de Fotografía de Portugal.

Su vida personal y su carrera profesional están marcadas de forma definitiva por el viaje. Configura una suerte de narrativa personal que le ha llevado a vivir en casi toda Europa, visitando además multitud de países de Asia y África. Estos viajes han cristalizado en amplios reportajes fotográficos: Siria, Yemen, Jordania, Egipto o Mauritania son protagonistas de sus poderosas imágenes. Publica en 1996 su trabajo *Penumbra* donde recoge las obras basadas en culturas tradicionales de África y Oriente Medio.

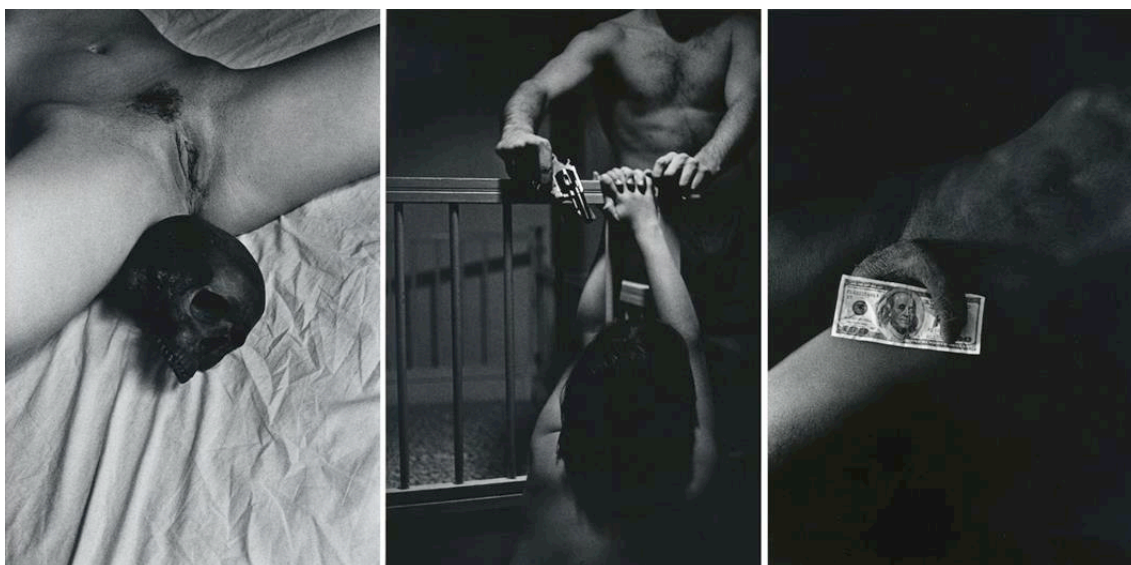
Su estética, siempre en blanco y negro, se vale de un lenguaje sencillo y directo, sin maquillajes, los escenarios son múltiples, desde la ciudad al desierto, desgrana la vida de forma directa, desde apacibles noches en Berlín, donde la oscuridad se adueña irremediabilmente de las calles, hasta la realidad más cruel de los conflictos armados, donde niños, mujeres y hombres son asesinados inmisericordemente.

Su trabajo ha recibido multitud de premios en toda Europa y está representado en colecciones como las del MEIAC, Fundación Serralves o CGAC.

Adquisición en Hotel y Arte 2003. Galería Quadrado Azul.



Paulo Nozolino
Sarajevo. 1997
 Fotografía blanco y negro
 80 x 120 cm.



Paulo Nozolino
Bronce, acero y papel. 2007
 Fotografía blanco y negro
 138 x 97.5 cm.

Topografías: prácticas espaciales

César Álvarez (Murcia. 1974)

Joven artista murciano formado en la Universidad Politécnica de Valencia en la cual se licenció en Bellas Artes en el año 1997. Principalmente trabaja la instalación y la fotografía, aunque también ha realizado creaciones en vídeo.

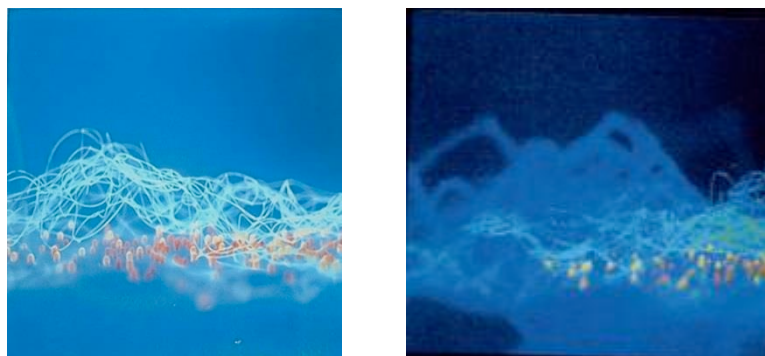
Artista interesado en la experimentación con el espacio, entendido éste en una doble acepción: ámbito físico donde los seres humanos desarrollamos nuestra vida cotidiana y, en segundo lugar, como lugar abstracto donde Álvarez experimenta con la percepción de la luz y el color.

En la primera tendencia utiliza habitualmente la imagen digital, creando ciudades artificiales, con una estética futurista y fría, despojadas de la huella del ser humano donde apenas se pueden reconocer construcciones, arquitecturas, calles o alguno de los elementos que componen las ciudades actuales. Se trata de un universo paralelo donde la urbe existe como elemento autónomo y autorreferencial, pierde su sentido primordial: acoger al ser humano.

En la segunda, realiza instalaciones para experimentar en el espacio. En ellas recrea lugares fríos, a veces molestos, utilizando luces fluorescentes con colores de tendencias anaranjadas, azules o violetas. Se trata de pequeños fragmentos tridimensionales que recrean esas ciudades que el mismo Álvarez plasma en sus trabajos digitales.

Artista joven y en progresión, que ha expuesto en lugares importantes como la White Box de Nueva York y que, instituciones como el Ayuntamiento de Murcia o la Fundación Caja Murcia, cuentan con obras de su autoría en sus fondos artísticos.

Adquisición en Feria Tránsito 2001. Galería T20.



César Álvarez

Cities. 2001

Fotografía digital

10,5 x 10,5 cm. (Trece piezas)

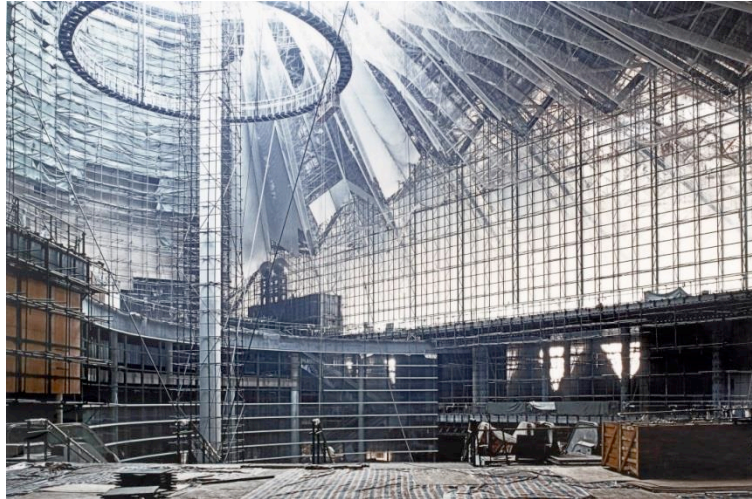
José Manuel Ballester (Madrid, 1960)

La obra de José Manuel Ballester es una de las producciones con mayor relevancia y proyección del panorama plástico actual. Su obsesión por el espacio viene a dar respuesta al interés por representar las formas nuevas del mundo que nos envuelve. En sus fotografías, la ausencia del hombre es una tónica habitual, presentando espacios desprovistos de acción humana. "Sus imágenes condensan fragmentos de arquitectura y exploran el esplendor luminoso y armónico del espacio vacío", Aeropuertos, pasillos, estadios, museos han servido de eje para esta reflexión en torno a las dimensiones espacio-temporales. Entre sus últimos proyectos se encuentra la búsqueda del fondo estético-artístico que esconde la nueva arquitectura China del siglo XXI.

Además, Ballester también trabaja la faceta pictórica, siendo gran conocedor de las técnicas tradicionales.

En los últimos diez años ha presentado sus exposiciones en museos, galerías y ferias de arte nacional e internacional. Sus obras forman parte de importantes colecciones y

pinacotecas de todo el mundo: entre ellas el MNCARS, Patio Herreriano, Caja de Burgos, La Caixa o IVAM.



José Manuel Ballester

Gran columna 2. 2005

Fotografía color

177 x 269 cm.

Edward Burtynsky (Ontario, Canada. 1955)

Se trata de uno de los más importantes fotógrafos canadienses de la actualidad. Sus últimos trabajos están contando con una fuerte repercusión en todo el mundo. Consigue un brillante equilibrio entre el impacto visual de sus monumentales y grandilocuentes composiciones, que llegan a ser polos de atracción casi hipnóticos, y el riguroso testimonio documental, ya que en sus imágenes se captan multitud de los peligros que nos acechan. Sus temáticas recogen los problemas de una sociedad globalizada, cuyos males son también globales, de ahí que podamos afirmar que sus fotografías están cercanas a convertirse en iconos de la problemática social de principios del s XXI.

Capta la difícil relación entre hombre y naturaleza. Paradójicamente el hombre a pesar de haber avanzado tanto en las últimas décadas del s. XX continúa ligado de forma definitiva al medio natural. Esta ligazón comienza a ser peligrosa cuando éste, al recurrir a la naturaleza para poder continuar con su creciente ritmo de vida, destroza su entorno hipotecando el futuro de, ya no tan lejanas generaciones. Esta relación hombre-naturaleza alcanza sus extremos en aquellos países -en vías de desarrollo, sobre todo los asiáticos cuyas industrias crecen en los últimos años a ritmos desorbitantes. La forma de subsistencia humana no sólo altera la relación hombre-naturaleza también modifica las propias relaciones humanas respecto al trabajo. Las enormes fábricas del lejano oriente necesitan una mano de obra ingente; una maquinaria deshumanizada, en el que la individualidad pierde entidad en aras de la productividad.

Burtynsky plantea en sus obras cuestiones sobre lo finito de los recursos naturales, pero yendo más allá en los cuestionamientos, probablemente se encuentra que el modelo de sociedad impuesto por el hombre actual es el que verdaderamente se encuentra en estado terminal.

Representado en infinidad de colecciones de todo el mundo, de las cuales, por su prestigio, se pueden destacar la Biblioteca Nacional de Francia, el Museo Salomón R. Guggenheim de Nueva York, la National Gallery de Washington, el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el Museo de Arte de Los Ángeles o el Victoria & Albert Museum de Londres.

Adquisición en DFOTO 2006 Galería Toni Tapies



Edward Burtinsky
Manufacturing #11. 2005
Fotografía color
63 x 93 cm.

Memoria e identidad

Risk Hazekamp (La Haya, Holanda 1972)

Estudió un Postgrado del Centro de Bellas Artes, Diseño y Teoría en la Jan van Eyck Academy de Maastricht. Se especializa en fotografía y diseño monumental en la academia Willem de Kooning de Rotterdam.

Utiliza la fotografía y el video como medio de expresión en su producción artística, creando imágenes inquietantes, tanto por su fuerza estética como por la temática que trata. Su trabajo sobre la ambigüedad de género nos sumerge en una identidad andrógina que rapta la mirada del espectador. Como resultado en sus obras aparecen personajes estereotipados, con una estética de películas clásicas de Hollywood y una imagen cercana a lo publicitario, donde los distintos roles están muy marcados. Su obra evoluciona con posterioridad a un lenguaje más intimista donde usa su propia imagen de una forma más personal y sutil. Transmite el valor y la identidad propia del ser humano más allá de géneros y los tópicos que socialmente se les atribuyen.

Hazekamp es una joven artista con una trayectoria impresionante y con mucho que decir. Ha realizado multitud de exposiciones a nivel internacional y su obra forma parte de grandes colecciones como el Centro de Artes Visuales de Eindhoven, Comunidad de Madrid, Domus Artium de Salamanca, Centro de Artes Visuales de Rotterdam, Maison Européenne de la Photographie, París o el MACBA de Barcelona.

Obra adquirida a la Galería Camilla Hamm. Año 2001



Risk Hazekamp

Wanted. 1999

Fotografía color

74 x 74 cm.

Ángeles Agrela (Úbeda, Jaén 1966)

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Granada, ha realizado estudios de doctorado en la Academia de Bellas Artes de Nápoles y estancias artísticas en La Habana y Berlín.

Artista multidisciplinar utiliza como medio la fotografía, la pintura, la escultura y el vídeo además de realizar performances. En su producción la técnica está al servicio de la idea, eligiendo las diferentes disciplinas en función de sus necesidades.

Trabaja sobre la identidad. Busca la integración de la figura, principalmente femenina en el entorno, haciéndola invisible para reivindicarla. Se camufla consiguiendo dos fines opuestos, pasar inadvertida y ser la protagonista de la acción. Una doble negación es una afirmación. Crea vestidos para camuflarse en el ambiente y capturar su movimiento. Realiza una crítica directa a los estereotipos que se imponen en el mundo de la moda.

Su obra está presente en colecciones como el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Caja Vital Kutxa de Vitoria, Museo de Arte Contemporáneo Unión FENOSA, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí de Córdoba, Colección Cajastur, Biblioteca Nacional de España o la Colección L'Oréal.

Obra adquirida a la Galería Magda Bellotti. Año 2002



Phil Collins (Runcorn, Reino Unido. 1970)

Este joven artista británico es uno de los más pujantes de su generación, como lo demuestra su consideración de finalista en el Premio Turner de 2006. Trabaja principalmente la fotografía, el vídeo y la música.

En sus creaciones mantiene un contacto directo con la gente, los lugares y las comunidades que le rodean para convertirlos en el tema central de su trabajo. Para ello, durante los últimos años ha vivido y trabajado en numerosos lugares como Belfast, Belgrado, Bagdad, o Brighton, donde busca la realidad cambiante de la vida diaria de los habitantes de estas ciudades. Sus proyectos son, a menudo, la culminación de un período prolongado de contacto entre el artista y los individuos representados en sus obras.

Trata algunas de las situaciones y experiencias humanas más extremas como el amor, la muerte, la guerra o la derrota, siempre manteniendo un discurso enérgico y, a veces, irónico. Este siempre está dotado de una dimensión política y social ciertamente incisiva. Igualmente explora los peligros de la representación y las trampas emocionales, que no en pocas ocasiones, lleva implícito.

Entre sus méritos destaca el Premio Absolut en 2000, el Paul Hamlyn en 2001, además de la mencionada plaza de finalista del premio Turner 2006. Ha expuesto en instituciones tan prestigiosas como la Tate Britain (2006), MOMA de Nueva York (2001) o en la Manifesta 3 (2000). Su obra se encuentra en instituciones como el Irish Museum of Modern Art, Tate Gallery o REFCO Photography Collection de Chicago.



Sebastián Díaz Morales (Comodoro Rivadavia, Argentina 1975)

Realizó estudios de cine en la Universidad de Antín, Buenos Aires, completando su formación en Amsterdam.

Joven artista que usa como medio de expresión el vídeo y la instalación. Su trabajo se sumerge en intensas reflexiones sobre el concepto del tiempo, el presente, el futuro, la realidad, la apariencia o la violencia. Pone de manifiesto la tensión entre el pasado y el futuro, el aquí y ahora. La expectativa constante ante el próximo suceso que nos impide vivir el presente. Entremezcla la realidad con la violencia, que muestra con gran sutileza. Reflexiona sobre su percepción y sus efectos. Pone de manifiesto distintos estados entre lo real y lo simbólico. Trabaja sobre los textos de Jean Baudrillard, *Simulaciones y simulacros*, donde la realidad en el mundo contemporáneo es una representación de sí misma, un espejismo que camufla la ausencia de verdad. Realidad que combina con la apariencia, a través de la repetición generando nuevos modelos.

Díaz Morales introduce al espectador en la observación de las dificultades inherentes de la acción humana a través de sus metáforas, creando una conciencia político social.

Su obra ha estado presente en grandes exposiciones a nivel internacional, como la Bienal de Shangai en 2004, Kunst-Werke, Berlín, 2004, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004, Stedelijk Museum Bureau Amsterdam, 2003, Bienal de Sao Paulo, 2002 y la Bienal de Berlín en 2001.

Ha sido premiado con el Van Bommel van Dam prize de arte joven y el primer premio en el 14º Festival Internacional Videobrasil en 2003, por su obra *The Apocalyptic Man*.

Obra adquirida a la Galería Carlier Gebauer



Alberto García Álix (León, 1956)

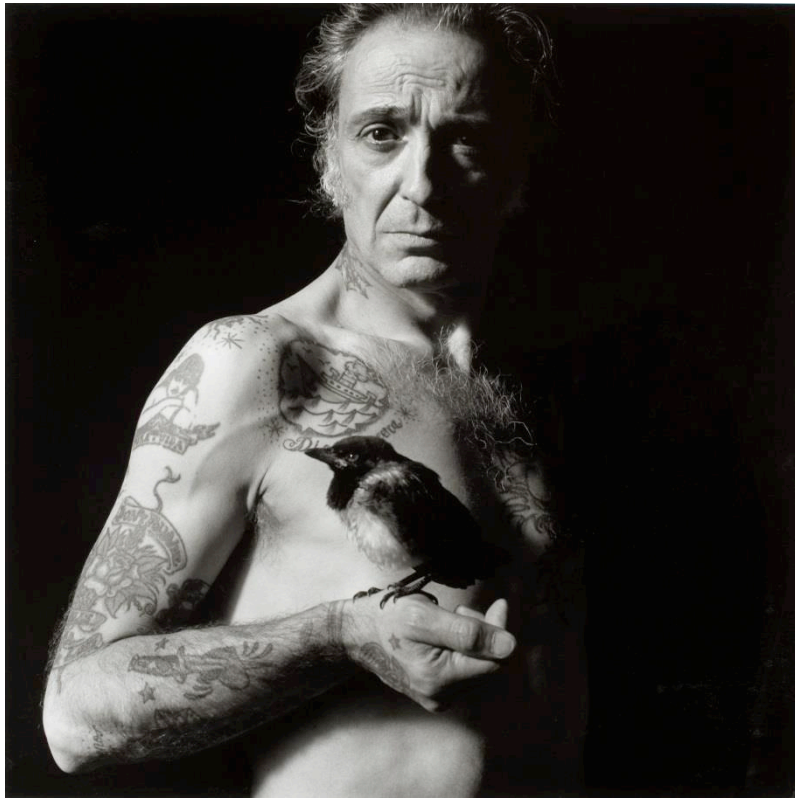
Es uno de los hitos artísticos españoles de las últimas décadas del siglo XX. Fotógrafo de discurso coherente y profundo, comienza su carrera a mediados de la década de los setenta, obteniendo a finales de ésta y durante los ochenta, un lenguaje personal, distinto y único.

Seducido por la realidad en sus obras, ya que intenta reflejar las cosas como las ve, sin recurrir a elementos superfluos o teatrales, utiliza la fotografía como medio de conocimiento, instrumento para indagar en la realidad que le circunda. Aunque ha cultivado otros temas como el paisaje, el retrato se ha convertido en su sello distintivo. Este tema, el cual domina con maestría, le ha servido para crear toda una galería de personajes, tipos urbanos, tanto marginales como del mundo del cine, la música o la literatura, la mayoría de ellos identificables con una década determinada de la crónica social de nuestro país: los años ochenta. Personajes acompañados de sutiles códigos de identificación, entre los que, sin duda, se incluye el propio García Álix.

Siempre en blanco y negro, realiza un estudio agudo del retratado, aportando su propio punto de vista, desde una mirada fría, desnuda y esencial que tiene como resultado unas imágenes rotundas y contundentes, fotografías duras con una lectura muy directa y con cierto halo de melancolía y fatalidad, que en ocasiones suaviza con ciertas dotes de ironía. El retratado aparece con cierto sentido heroico, incluso monumental, sabiendo de lo único e intransferible de su personalidad.

Se puede afirmar que Alberto García Álix es uno de los más apreciados fotógrafos europeos. Autor esencial para entender cierto periodo de nuestra historia reciente y que ha sabido crear un universo propio pero a la vez universal, un sello que le ha servido para tener sus obras en las más importantes colecciones de todo el mundo.

Obra adquirida a la Galería Cavecanem. Año 2001. Obra adquirida a la Galería Juana de Aizpuru.



Pierre Gonnord (Cholet, Francia. 1963)

Afincado en España desde hace dos décadas, recupera su pasión juvenil por la fotografía a una edad cercana a los cuarenta años, aparentemente tardía pero que le ha reportado en poco más de un lustro un reconocimiento unánime.

Sus obras poseen una estética singular ineludible. Trabaja exclusivamente el retrato. La mayor virtud de sus imágenes no radica en la construcción de un personaje con una historia prefabricada que responde a un rol de la sociedad actual. Al contrario, Gonnord muestra personas. Elige a sus protagonistas entre sus contemporáneos, a los cuales busca en el anonimato de las grandes metrópolis, ciudadanos que observa, aborda, entabla conversación y escucha.

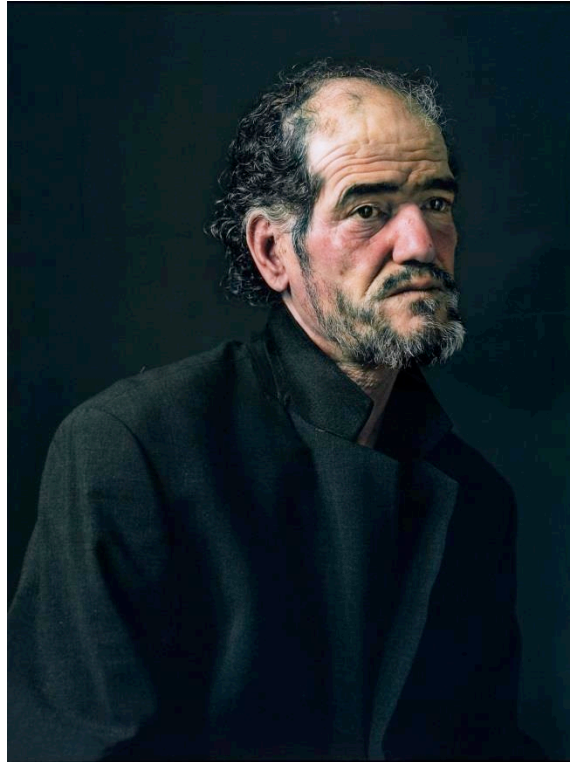
Se siente especialmente atraído por aquellos que no tienen una vida dentro de lo que las convenciones actuales definen como normales. Personas que se mueven en los límites de la marginalidad, no sólo social, también estética. El mestizaje, la androginia, la tolerancia son cuestiones que se solapan en sus retratos. La reflexión que plantea Gonnord es obvia: ¿cuáles son las premisas o acontecimientos acaecidos durante las últimas décadas y que han confeccionado los actuales rangos sociales y cánones estéticos?, ¿son válidos éstos?, ¿están legitimados?.

Formalmente, sus personajes carecen de estilismo, elimina lo superfluo, creando una estética minimal con la firme voluntad de transmitir sin interferencias la personalidad del retratado. El resultado es incómodamente directo.

Su obra está en posesión de importantes entidades como Patio Herreriano, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Maison Européenne de la Photographie de Paris,

ARTIUM. Museo de Arte Contemporáneo de Álava, MUSAC o Museo de Arte Contemporáneo de Chicago.

Adquisición en ARCO 2007. Galería Juana de Aizpuru



Eva Koch (Copenhague, Dinamarca. 1953)

Esta artista danesa, aunque fuertemente ligada a España, es, sin embargo poco conocida en nuestro país, en el que no ha expuesto hasta fechas recientes. Con una larga lista de exhibiciones que la llevan a lugares tan distantes como Sudáfrica, Estados Unidos o Italia es en su país de origen, Dinamarca, donde alcanza un mayor reconocimiento, siendo merecedora de numerosos premios por su labor artística, Koch inicia su proceso creativo en el género escultórico, pero pronto empezó a interesarse por las nuevas tecnologías y las posibilidades que éstas le ofrecían como medio interactivo con el espectador.

Así lo manifiesta en su primera gran exposición en España, en el Centro Gallego de Arte Contemporáneo, en el año 2003. Con esta muestra titulada Villar juega con el asombro del espectador, creando situaciones en las que la realidad puede llegar a ser tan sorprendente como la ficción, Eva Koch dedica este trabajo a sus familiares turolenses. Su madre, Cristobalina, tuvo que abandonar España durante la Guerra Civil, siendo adoptada por una pacifista noruega. Años después Eva quiso saber de su familia de Teruel y del país materno, y fue recogiendo testimonios de sus tíos que utilizó más tarde para crear esta singular exposición.

Es en la videocreación donde ha ido encontrando su forma de expresión en los últimos años experimentando con imágenes que como en *Approach* (vídeo que representó a Dinamarca en la Bienal de Venecia del año 2005), nos hacen partícipes de la búsqueda de lo intangible. La comunicación es ambigua, y cada espectador interpreta de forma distinta el lenguaje percibido, siendo, de esta forma, el último eslabón de la cadena creativa.



Visiones poéticas

Eugenio Ampudia (Melgar Valladolid. 1958)

Se trata de uno de los artistas más significativos del panorama creativo español actual. Manifiesta inquietudes múltiples, compagina su labor creadora con otras facetas como los comisariados independientes, la dirección de talleres y seminarios o la creación de Operario de Ideas, página web para la reflexión sobre la creación artística. En el ámbito del arte comenzó trabajando la pintura aunque posteriormente se inclinó hacia la escultura y, por último, a la instalación y el vídeo.

En sus trabajos defiende una posición cercana al conceptualismo, entiende la obra artística como transmisora de ideas, generadora de cuestiones que hacen partícipe al espectador sobre las diferentes imágenes que propone.

Su lenguaje es directo, se vale de las posibilidades que le reportan las últimas tecnologías para acrecentar el impacto visual de sus películas y así potenciar su contenido. Recrea situaciones sorprendentes para articular narraciones irónicas, muchas veces imposibles, incluso divertidas pero siempre con una lectura reflexiva. El contenido que propone es un continuo cuestionamiento sobre la cultura en general y el mundo del arte en particular, desde el contenido de éste, hasta los agentes que lo rodean (artistas, galerías, museos, etc...), pasando por la utilización del mismo con fines turísticos o económicos. El objetivo de su obra no es radical, alejado del romanticismo que dota al arte del suficiente poder como para iniciar grandes revoluciones en el pensamiento, Ampudia se contenta con dar argumentos a los distintos posicionamientos que el individuo puede adoptar ante las ideas que propone.

Entre los proyectos más destacados en los que ha participado se encuentran las Bienales de Caracas y Singapur o las exposiciones individuales en Artium de Vitoria-

Gasteiz, el Museo Pablo Serrano de Zaragoza o el Project Room Art Cologne en Alemania.

Sus obras se encuentran en instituciones tan relevantes como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Fundación La Caixa, Fundación Cajamadrid, Museo Patio Herreriano de Valladolid o el CAB de Burgos.

Adquisición en ARCO 2006. Galería Max Estrella



Patrick Jolley & Reynold Reynolds (Irlanda, 1965 & Alaska, Estados Unidos, 1966)

Artistas de gran capacidad expresiva, aunque no trabajan exclusivamente juntos, la coincidencia en ciertos aspectos estéticos y narrativos les hace compartir proyectos. Mientras que Patrick Jolley dedica gran parte de su labor artística a la fotografía, Reynold Reynolds deriva hacia la producción en vídeo y cine. Coincidieron en 1995, mientras estudiaban en la Escuela de Artes Visuales de Manhattan. A partir de aquí han unido ocasionalmente sus recursos creativos para realizar una trilogía de proyectos fílmicos en los últimos años: *The Drowning Room*, *Seven Days Til Sunday* y *Burn*.

Interesados en el comportamiento del ser humano, utilizan la imagen en movimiento para recrear situaciones agónicas que lindan entre el absurdo, lo extremo y lo imposible. Las ambientaciones en sus vídeos se componen de atmósferas de gran densidad, que atrapan al espectador en narraciones intensas donde los personajes no demuestran un comportamiento clasificable dentro de los parámetros de la normalidad. Sus actitudes resultan desconcertantes, no responden a los estímulos que les rodean, convirtiéndose en una rara especie de fantasmas que vagan sin rumbo fijo. En la narración escapan de la linealidad, recurriendo a tiempos irreales, normalmente a cámara lenta para enfatizar emociones como el agobio o la opresión.

El resultado de sus películas, fuertemente dramático y sugestivo, ahonda en la psicología y comportamientos del hombre actual, incidiendo en aspectos como la incomunicación, la individualidad o el sufrimiento.

Sus vídeocreaciones han sido mostradas en importantes festivales como Sundance, Edimburgo o Nueva York y forman parte de fondos tan prestigiosos como el Museum of Modern Art de Nueva York.

Adquisición en ARCO 2003. Galería T20



Maite Centol (Logroño, 1963)

Formada en la especialidad de Diseño Gráfico en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Oviedo. Su obra se ha caracterizado por su atención a la esencia y proceso del dibujo como medio de introspección y vehículo cómodo de expresión, lo que ha otorgado a su producción una gran austeridad de medios y una singular predilección por las geometrías. Mezcla en sus composiciones fotografías de gran delicadeza aunque austeridad formal y compositiva con piezas en poliéster monocromas. El resultado es de un inusitado impacto visual.



Johana Domke (Kiel, Alemania. 1978)

Vive y trabaja en Copenhague. Esta joven artista alemana afronta su trabajo fundamentalmente desde los lenguajes más cercanos a su generación: la fotografía y el vídeo. Basándose en parámetros clásicos, toma como fuentes la literatura, el cine o la propia Historia del Arte para realizar reflexiones que van desde un entorno más inmediato como la relación entre los jóvenes de su generación o la de éstos con su mundo más cercano, ya sea rural o urbano, hasta visiones más trascendentales sobre el paso del tiempo o la visión de lo real o irreal.

En la obra perteneciente a la Colección Cajasol: Let the wind blow, Domke muestra casi de forma teatral, como si de un escenario se tratara, una reinterpretación del pintor romántico Caspar David Friedrich. Aparecen una mujer y un hombre en primer plano,

sobre un precipicio, con una vista panorámica de una ciudad desconocida en el horizonte. Ellos permanecen en calma mientras que todo a su alrededor se transforma, pasan del día a la noche, las horas transcurren sin pausa, la ciudad se enciende y se apaga, las nubes pasan sobre sus cabezas de forma acelerada. Sus cuerpos inertes, ajenos a todo lo que les circunda, sólo son sacudidos por un leve, casi imperceptible viento. Es el paso del tiempo.

Este es un tema recurrente a lo largo de toda su obra, como lo ha sido en la de muchos artistas de todas las épocas, se trata de una nueva revisión. Sin renunciar a lo poético y sutil, logra acercar este clásico desde un nuevo lenguaje a su generación. Crea el clima necesario para que el espectador se sienta involucrado en la escena, los personajes inmóviles podrían ser ellos, quizás, de forma metafórica, todos lo somos: el paso del tiempo es universal

Después de estudiar en el Muthesius Academy for Art and Design en Kiel, se graduó en el Royal Art Academy en Copenhague y en la Malmö Art Academy de Suecia. En el año 2003 recibió el premio internacional de Media Art del ZKM.



Mariana Vassileva (Sofía, Bulgaria. 1964)

Artista que encuentra en el terrero de la videocreación su campo habitual de trabajo. En sus obras nos hace partícipes de un amplio universo de inquietudes. La mujer, el progreso, la soledad, son temas que han formado parte de un repertorio tratado a veces desde la ironía, la inmediatez o la reverencia icónica. A este último enfoque debe mucho la obra propiedad de Cajasol, ya que nos muestra una elaboración paralela a una obra clásica en la historia de la pintura occidental, la lechera de Jan Vermeer de Delft.

Vassileva abunda en esta obra sobre el deseo de representar lo armónico, otorgando toda la importancia a proceso mental que subyace en cada acto, en cada movimiento. De este modo consigue elevar las actitudes, situaciones y objetos de lo que representa a altos niveles de lirismo. Esto nos transporta a un mundo extraño por lo emotivo, bello y placentero de sus formas. La música electrónica toma de la mano a los cantos gregorianos para romper las barreras entre pasado y presente, con la diferencia de que la mujer que se nos presenta no responde a los cánones de sumisión del siglo XVII, sino que manifiesta una fuerza y tensión casi escultórica.

Sus obras están presentes en colecciones como la del Ayuntamiento de Pamplona, La Caixa, Colección Lemaitre o el Museo de Arte Contemporáneo de Skopje.



6. Conclusiones

La Colección de arte Cajasol, según el inventario finalizado en 2014 y publicado por primera vez en esta Tesis Doctoral, cuenta en la actualidad con 4350 obras. Los **fondos** son el resultado de diferentes etapas cuyo logro principal ha sido constituir un conjunto singular en el panorama del coleccionismo institucional en Andalucía.

El número de obras completa una de las colecciones más amplias a nivel institucional, piezas que presentan un conjunto heterogéneo en cuanto a técnicas, ya que tienen cabida la pintura, escultura, obra gráfica, obra en papel, instalaciones, fotografía o vídeo. Más allá de una cuestión cuantitativa, el primer hito reside en la capacidad para representar un recorrido sólido y amplio por diferentes épocas del arte andaluz. Tras analizar los fondos, éstos se dividen en once líneas de desarrollo, cada una corresponde a diferentes estilos plásticos, tendencias o escuelas del arte andaluz, desde el siglo XVII a la actualidad. En la última, dedicada a la fotografía y vídeo entre el siglo XX y XXI, el ámbito geográfico se amplía con artistas nacidos más allá de Andalucía, no sólo a nivel nacional, también como se ha analizado, pertenecen a una esfera internacional.

Las once líneas de desarrollo en las que se organizan los fondos de la colección son las siguientes:

El comienzo se sitúa en el siglo XVII. La pintura barroca encuentra su representación mediante dos ámbitos de selección: la creación de los grandes maestros andaluces como Murillo, Zurbarán, Alonso Cano o Valdés Leal y obras de relevancia iconográfica en sintonía con el ámbito de actuación de lo que fue la caja de ahorros: *Vista de Triana desde el Arenal y San Fernando*.

Uno de los capítulos histórico-artísticos mejor representados es la pintura del siglo XIX andaluza. Dividiendo la centuria en las tendencias protagonistas, el Romanticismo y el Realismo, ambas quedan patentes en los fondos con obras altamente significativas de autores de primer nivel. Antonio María Esquivel, José Roldán, Valeriano Bécquer, Manuel Cabral Bejarano o Andrés Cortés y Aguilar destacan en el desarrollo de la pintura romántica, así como los hermanos Jiménez Aranda, Emilio Sánchez Perrier, José Arpa, José Villegas, José García Ramos, Gonzalo Bilbao, Manuel García Rodríguez o José Pinelo.

La presencia en la colección de la obra de estos autores, en la mayoría de los casos con piezas significativas dentro de su producción, certifica un testimonio de lo más destacado de sus trayectorias. No tendría sentido aunar una colección con un listado de nombres, la calidad de las obras que representan a los mismos resulta la clave sobre la que se asienta la colección. Esta premisa no sólo es aplicable al periodo analizado en estas líneas, puede extrapolarse a la totalidad de las líneas de la colección elaboradas bajo criterios profesionales.

La siguiente centuria, el siglo XX supone el grueso de obras de la colección y la que presenta un mayor número de líneas de desarrollo.

En primer lugar se presenta a los pioneros de la modernidad plástica en Andalucía. En esta ocasión el propio desarrollo de la plástica condiciona la representación de la misma en los fondos. Se trata de un periodo heterogéneo y fragmentario, ya que se trata de individualidades cuya formación e información procede del exterior de Andalucía y, cada una adopta una postura individual dentro de las múltiples corrientes acaecidas en las primeras Vanguardias internacionales.

Resulta inapropiado etiquetar este periodo como escuela o estilo, ni tan siquiera tendencia dentro de la Historia del Arte Andaluz. El coleccionismo de este periodo se reduce a la presencia de piezas de cada autor que en su conjunto resultan fragmentarias en cuanto a estilo, como corresponde al testimonio de la época.

El arraigo de lo contemporáneo a partir de la década de los cincuenta del siglo XX, abre la etapa mejor representada en los fondos de la Colección Cajasol: la creación contemporánea en Andalucía. Lo contemporáneo se presenta de manera poliédrica, lo que justifica que de este periodo se puedan analizar ocho líneas diferentes.

Por orden cronológico el *Realismo poético* se erige como la primera tendencia estética moderna. El conjunto de obras presentes en la colección tiene un carácter casi de totalidad, representando a los pintores que contribuyeron al nacimiento y desarrollo de esta corriente: Carmen Laffón, Joaquín Sáenz, Santiago del Campo, Teresa Duclós, Claudio Díaz y José Luis Mauri. Salvo Claudio Díaz, el resto presentan una amplia representación con amplios conjuntos de obras que trazan un recorrido ampliamente completo por su quehacer pictórico.

Las siguientes líneas discursivas mantienen la tendencia en cuanto a la representatividad de los artistas y sus obras. Corresponden con los capítulos denominados *Figuraciones*, *Realismo crítico*, *Segunda generación del realismo*, *La abstracción* y *Años ochenta y noventa*.

Concretamente Desde las figuraciones alternativas al *Realismo poético* hasta las producciones antirrománticas de la década de los ochenta, los autores representados configuran un panorama completo y complejo de la producción artística andaluza. No existen autores de referencia excluidos en el listado de la colección, incluyendo artistas representados con conjuntos amplios de su producción como Paco Molina, Jaime Burguillos, José Soto, Paco Reina, Félix de Cárdenas, Rolando Campos, Manuel Barbadillo, José Ramón Sierra, Ignacio Tovar y Chema Cobo. Éstos conviven con autores representados por un número de obras menor a tres.

La desigual presencia, en cuanto a número de obras por autor, lejos de suponer un modelo incompleto, manifiesta la adaptación de las adquisiciones a la producción

personal del artista. Las trayectorias de cada creador son diferentes, cada uno mantiene un ritmo en su producción particular, cambiando de medios o lenguajes en la subjetiva medida que le resulta necesario. Autores como Teresa Duclós, ampliamente representada mantiene una producción completamente homogénea, mientras que Paco Molina cambia su lenguaje expresivo en múltiples ocasiones. En este sentido parece coherente testimoniar con un mayor número de obras la producción del segundo, con el objetivo de tener una visión completa de su producción.

La presencia asimétrica de la obra de cada artista, por tanto no se corresponde con una visión parcial de su producción. Al contrario, contar con grupos que contienen numerosas piezas de un artista de producción homogénea se antoja como un exceso de representación del mismo, que en su momento ha impedido la llegada de otros autores a los fondos. En este caso, a la mencionada Teresa Duclós se pueden añadir los conjuntos de obra perteneciente a Manuel Barbadillo, Joaquín Sáenz y Chema Cobo.

Los artistas representados con un número menor de obra, ésta se ha seleccionado con la entidad suficiente como para ser representativa de su producción. Resulta cierto que en algunos autores la presencia debería ser mayor, abarcando otros aspectos de su producción. Ocurre con artistas de amplia trayectoria que se han erigido en referentes de la plástica actual, destacando en este apartado Luis Gordillo y Guillermo Pérez Villalta, en un futuro debería estudiarse la incorporación de nueva obra de ambos para complementar la existente.

Las dos últimas líneas de desarrollo se emparentan directamente con el arte actual: *Escala Colección: un espacio para la fotografía y el vídeo y Arte joven en la linde del siglo XXI*. Ambas suponen el pulso al presente inmediato, recogiendo en la primera la obra de artistas ajenos a las fronteras andaluzas, lo que supone un cambio de paso en la tradicional concepción geográfica de la colección de arte. La segunda sitúa su punto de mira en la joven creación andaluza, un apoyo para creadores emergentes donde se recogen sus propuestas.

La falta de perspectiva histórica en estas dos líneas de desarrollo supone una interesante apuesta por lo inmediato, anteponiendo la calidad de la obra a la trayectoria de un artista.

A diferencia de otras colecciones, cuyos fondos ejemplifican una época concreta dentro de este itinerario plástico. Ejemplos de estas últimas son los siguientes:

Fundación Focus Abengoa, cuenta con quince obras del periodo barroco, una colección de estampas, alrededor de 300, de los siglos XVI al XX y una colección de pintura y obra gráfica compuesta por más de doscientas obras, fruto del desarrollo de actividades como el Premio de Pintura Focus-Abengoa.

El Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, el inicio teórico de la colección del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo se sitúa a mediados de la década de los cincuenta del siglo XX y se extiende hasta nuestros días. La colección presta especial atención a la historia de la creatividad contemporánea andaluza en su relación con otros contextos artísticos nacionales e internacionales.

Fundación Valentín de Madariaga presenta una selección inmersa en la vanguardia de la producción artística del Siglo XXI; por su temática, que gira en torno a la naturaleza y el medio ambiente. Apuesta por el Arte de Vanguardia Internacional, una colección en la que se interpreta artísticamente la naturaleza bajo lenguajes y soportes tan diferentes como la escultura, fotografía, dibujo, pintura e imagen y sonido.

La Colección Cajasol resulta la más completa en cuanto a líneas de actuación, resultando la colección de arte que mejor recoge la producción andaluza de la segunda mitad del siglo XX, complementada por una amplia visión de lo contemporáneo desde la imagen fotográfica y digital de finales del siglo XX e inicios del XXI.

En el desarrollo de la presente Tesis Doctoral se ha incidido en el desempeño profesional de las **personas** que han desempeñado un papel de responsabilidad tanto en la Obra Social como en la Colección de arte cuando es reconocida oficialmente por la institución.

La configuración actual de la colección es inherente a la labor que han ejercido sus profesionales. El primer referente lo constituye, durante los años ochenta, Paco

Molina en la Obra Social y Cultural de El Monte, instaurando un modo de entender la cultura en general y, las artes plásticas, en particular que constituirá el magma de la colección de arte. El compromiso con lo actual impulsa la llegada de las primeras obras contemporáneas que tendrán continuidad en épocas posteriores. Su labor aún lejana de la concepción global de colección que vendrá con posterioridad, implica un punto de partida que rompe con los tradicionales métodos de adquisición basados, en su mayoría, en aspectos relativos a la decoración o los certámenes.

La segunda persona implicada en el proceso de formación de la colección de arte es Paco del Río. Ejerce su labor en la Caja San Fernando hasta la fusión con El Monte, del año 2000 a 2007 y, una segunda etapa ya en Cajasol en los años 2010 y 2011. En estos años como responsable de Patrimonio, sólo en el periodo 2000-2002 tiene competencias sobre adquisición de obra.

Paco del Río pone las bases para la gestión profesional de la colección de arte de la Caja San Fernando, comenzando por la elaboración de un inventario para conocer el patrimonio propiedad de la caja. Elabora un proyecto para la colección en el que se plantean por primera vez en esa entidad criterios para la adquisición de obras con un objetivo único: representar la creación andaluza en la segunda mitad del siglo XX.

Las adquisiciones, estudiadas y aprobadas por una comisión de expertos, se materializan en grandes conjuntos de obras de un artista cuyo objetivo es testimoniar la totalidad de su trayectoria pictórica.

El planteamiento de trabajo tiende a la totalidad, tanto por el objetivo de recoger el arte andaluz contemporáneo, como por pretender adquirir conjuntos amplios de artistas. El desarrollo posterior de los acontecimientos, paralizando las adquisiciones sólo tres años después, arruina el proyecto. El resultado es la adquisición de obra perteneciente a seis artistas, por lo que el objetivo inicial de reflejar la producción contemporánea en Andalucía queda lejos de cumplirse.

Entre los profesionales que trabajan en la colección de arte el más decisivo para la configuración actual de la misma es Paco Pérez Valencia. Vinculado a El Monte desde el año 1993, termina su periplo en la entidad, ya convertida en Cajasol, como director

de la Colección de Arte en el año 2010. Casi dos décadas en las que logra dotar a la colección de unos criterios profesionales en la gestión, adquisición y difusión.

En cuanto a la gestión, realiza en 1993 el primer inventario de la colección El Monte, en el que se sientan las bases para realizar una base de datos en la que se gestionan los aspectos relativos al inventario, así como la inscripción de las nuevas adquisiciones, estableciendo así un método de control de los fondos.

Uno de los aspectos más destacados de su labor es la elaboración de las líneas de desarrollo de la colección descritas, convenciendo a los responsables institucionales de la necesidad de potenciarlas mediante adquisiciones. Las mismas tienen continuidad durante toda la presencia de Pérez Valencia en la institución, por lo que aproximadamente el 75% de la configuración actual de la colección de arte se ha materializado bajo su responsabilidad.

El nacimiento de una sede administrativa y de difusión para la colección de arte, única hasta el momento, también es consecuencia de su labor. Bautizado como Espacio Escala se inaugura en 2007 y acoge un equipo de trabajo exclusivo para la gestión de la Colección de arte. El mismo lo componen un coordinador, Juan María Vélez Alvez, un encargado del registro, Abraham Parrón Rivero, una responsable de medios digitales, Concha Ramos Yébenes y un equipo de didáctica, Santiago Campuzano Guerrero y Marta Pinto de la Fuente.

Pérez Valencia idea un plan museológico para regir tanto la gestión de los fondos como el planteamiento de presente y futuro de la colección de arte.

La marcha de Pérez Valencia y el posterior fallecimiento de su sucesor, Paco del Río, suponen un punto y aparte en la colección de Arte. Desde el último suceso no se ha planteado la contratación de un profesional para la gestión de la misma, por lo que tanto la gestión como la adquisición de nueva obra han quedado bloqueadas.

La suma de fondos atesorados en casi 175 años de historia y la gestión profesional de apenas dos décadas, tienen como resultado la más notable colección de arte en manos privadas de Andalucía.

7. Bibliografía

- García Loranga, Ana, De Pantorba, Bernardino. Una familia de pintores sevillanos. Legado de Bernardino de Pantorba. Editorial Fundación El Monte, Sevilla 1998
- VVAA. Sí contigo/no sin ti, Catálogo x aniversario galería nuevoarte. Sevilla 2009
- VVAA Ahorro y progreso 175 años de Cajasol. Catálogo. Editorial Cajasol Sevilla 2010
- VVAA XLII Certamen de Artes Plásticas Caja San Fernando, 2003
- VVAA Paco del Río del arte y los afectos. Editorial Fundación Cajasol, 2012
- VVAA XLIII Certamen de artes plásticas Caja San Fernando, 2006
- VVAA Teresa Duclós. Pinturas para una colección. Catálogo, Editorial Caja San Fernando, Sevilla 2001
- VVAA La colección El Monte. Editorial Fundación El Monte, Sevilla 1999
- VVAA Post-Coitum. Espacio Escala. Editorial Cajasol. Sevilla 2006
- VVAA San Francisco Molina que estás en los cielos. Espacio Escala. Editorial Cajasol, Sevilla 2009
- VVAA Figuras de la abstracción. Cuadernos de la Caja. Editorial Cajasol, Sevilla 2011
- VVAA La nada, Espacio Escala. Editorial Cajasol, Sevilla 2008
- VVAA Identidades. Espacio Escala. Editorial Cajasol, Sevilla 2009
- VVAA Últimos lenguajes plásticos en la Colección El Monte. Escala Colección. Edición Fundación El Monte. Sevilla 2002
- VVAA Cambiarlo todo. Espacio Escala. Editorial Cajasol. Sevilla 2007
- VVAA El placer de mirar. Espacio Escala. Editorial Cajasol Sevilla 2007
- VVAA El color, el tiempo de los ritmos. Editorial Cajasol, Sevilla 2009

- VVAA El arte habitado. Colección El Monte. Editorial El Monte. Sevilla 2004
- VVAA Kaoru_Katayama. In_ter_va_lo. Editorial Cajasol. Sevilla Sevilla 2007
- VVAA Pero ¿de verdad puede el arte cambiar tu vida? Editorial El Monte, Sevilla 2006
- Palomo, Bernardo. La renovación plástica en Andalucía. Desde el Equipo 57 al CAC Málaga. Editorial CAC Málaga. Málaga 2004
- Chacón Álvarez, José Antonio. Las rutas del arte contemporáneo en Andalucía. Rutas culturales. Editorial Andalucía Abierta. Sevilla 2004
- VVAA in_ter_va_lo. Ciclo de arte contemporáneo. Cuadernos de la caja Arte. Editorial Cajasol
- VVAA Manuel Barbadillo y el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid. Cuadernos de la Caja Arte. Editorial Caja San Fernando, Sevilla 2003
- VVAA Andalucía y la modernidad. Del Equipo 57 a la Generación de los 70. Editorial Junta de Andalucía. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Consejería de Cultura. Sevilla, 2002
- Pérez Sánchez, Alfonso E. Pintura Barroca en España 1600-1750. Editorial Manuales de Arte Cátedra. Madrid, 1996
- Valdivieso, Enrique. Pintura sevillana del siglo XIX. Editorial Sever-Cuesta. Valladolid 1981
- VVAA La_ribot. In_ter_va_lo. Ciclo de arte contemporáneo y flamenco. Editorial Cajasol. Sevilla, 2008
- VVAA Pintura contemporánea onubense en la colección de arte El Monte. Editorial El Monte. Huelva 1998
- VVAA Bifurcaciones: Elena Asins, Gerardo Delgado, Soledad Sevilla, Jordi Teixidor, José M^a Yturralde. Edita Centro de Arte Tomás y Valiente y Ayuntamiento de Fuenlabrada. Madrid, 2006
- VVAA Colección El Monte. Caja de Huelva y Sevilla. Editorial El Monte. Sevilla, 1994
- VVAA Piezas singulares de la Colección Cajasol. Siglos XVII-XVIII. Editorial Cajasol. Sevilla 2010
- VVAA Historia del arte en Andalucía. De la Ilustración a nuestros días. Editorial Geve. Sevilla 1991.
- VVAA Cambiarlo todo. Espacio Escala. Editorial Cajasol. Sevilla 2007

- VVAA Escala colección. Últimos lenguajes plásticos en la colección El Monte. Editorial El Monte. Sevilla 2002
- VVAA Identidades. Espacio Escala. Editorial Cajasol. Sevilla, 2009
- VVAA La nada. Espacio Escala. Editorial Cajasol. Sevilla, 2008
- VVAA Figuras de la Abstracción, Colección Cajasol. Cuadernos de Arte. Editorial Cajasol. Sevilla, 2011
- VVAA Flamenco Project. Una ventana a la visión extranjera 1960-1985. Cuadernos de arte. Editorial Cajasol. Sevilla, 2009
- VVAA Ignacio Tovar. Arqueología vertical. Obra 1977-2005. Editorial Caja San Fernando. Madrid 2005
- VVAA El Monte y Sevilla 150 años. Editorial El Monte. Sevilla 1992
- VVAA XLIV Certamen de artes plásticas 2007. Editorial Cajasol. Madrid 2008
- VVAA Fondos Contemporáneos. Colección El Monte. Editorial El Monte. Cádiz, 1998
- VVAA Pintores de Sevilla 1952-1992. Editorial El Monte. Sevilla, 1992
- VVAA I Certamen nacional de pintura. Pintores para el 92. Editorial El Monte. Sevilla, 1988
- VVAA II Certamen nacional de pintura. Pintores para el 92. Editorial El Monte. Sevilla, 1989
- VVAA El lenguaje subjuntivo. Espacio Escala. Editorial Cajasol. Sevilla, 2008
- VVAA Colección privada. Espacio Escala. Editorial Cajasol. Cádiz 2007
- VVAA La abstracción y la pintura. Ignacio Tovar. Cuadernos de Arte. Editorial Caja San Fernando. Sevilla 2006
- VVAA Equipo 57. Cuadernos de Arte. Editorial Caja San Fernando. Sevilla 2002
- VVAA Alejandro Sosa. Romper el círculo. Cuadernos de Arte. Editorial Caja San Fernando. Sevilla, 2002
- VVAA Desplazamientos. Cuadernos de Arte. Editorial Caja San Fernando. Madrid, 2004
- VVAA III Certamen nacional de pintura. Pintores para el 92. Editorial El Monte. Sevilla, 1990
- VVAA Afuera. Juan Carlos Robles. Editorial Caja San Fernando. Sevilla, 2001

- VVAA Procesos del paisaje. Cuadernos de Arte. Editorial Cajasol. Sevilla, 2009
- VVAA Deconstruye tu ciudad. Espacio Escala. Sevilla, 2008
- VVAA Muebles. Espacio Escala. Editorial Cajasol. Sevilla, 2009
- VVAA El color, el tiempo en los ritmos. Espacio Escala. Editorial Cajasol. Sevilla, 2008
- VVAA El color, el tiempo de los ritmos. Editorial Cajasol. Sevilla, 2009
- VVAA El lenguaje subjuntivo. Espacio Escala. Editorial Cajasol. Sevilla, 2008
- VVAA X Certamen de pintura Grúas Lozano 2008. Editorial Grúas Lozano. Sevilla 2008
- VVAA MP&MP Como quien mueve las brasas y aspira a todo pulmón. Editorial Cajasol. Madrid 2010
- VVAA Santiago del Campo. 1955-1984. Editorial El Monte. Sevilla, 1985
- VVAA José Caballero. Editorial El Monte. Sevilla, 1993
- VVAA Zobel. Editorial El Monte. Sevilla, 1983
- VVAA Francisco Cortijo. Editorial El Monte. Sevilla 1980
- VVAA Teresa Duclós. Editorial El Monte. Sevilla 1988
- VVAA Burguillos. Editorial El Monte. Sevilla, 1986